المحيط الثقافي

العدد 10

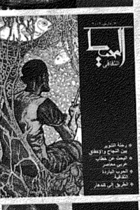
أغسطس 2002

- أهل الفكر و أهل القرار
- تساؤلات هيكل وجوائز بهاء
- نجم.. الشاعر الثائر الصعلوك
- ثقافة الجسد في الفن والفلسفة
- التليفزيون.. وتشويه التاريخ

المحيط الثقافي












إهـــداء 2006

الدكتور/ محمود أمين العالم

القاهرة

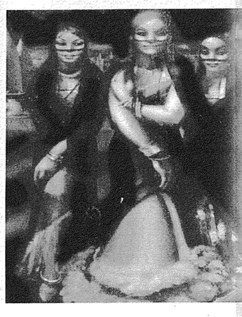
المحيط الثقافى

تصدر عن وزارة الثقافة

مجلة ثقافية شهرية
مجلة كل المثقفين على اختلاف مدارسهم
الفكرية والوانهم الفنية

طبعت بمطابع الاهرام بكورنيش النيل

لوحة الغلاف الامامى للفنان/ محمود سعيد

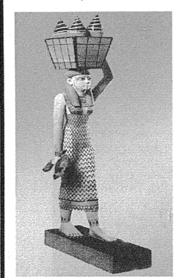


مصر	٣	جنيهات
سوريا	٧٥	ليرة
لبنان	٣٠٠٠	ليرة
الأردن	١	دينار
فلسطين	١,٥	دولار
السعودية	١٠	ريالات
الكويت	١	دينار
البحرين	١	دينار
قطر	١٠	ريالات
الإمارات	١٠	دراهم
سلطنة عمان	١	ريال
اليمن	٢٥٠	ريال
تونس	٣	دينارات
المغرب	٤٠	درهم

قيمة الاشتراك السنوى :

داخل مصر	٤٧ جنيها
الدول العربية	٣٦ دولارا
أوربا	٤٨ دولارا
أمريكا	٦٠ دولارا

لوحة الغلاف الخلفى / حاملة القرابين
من الفن المصرى القديم



الاشتراكات :

تسدد الإشتراكات نقداً أو بشيك أو بحوالة بريدية لأمر إدارة **إشتراكات الأهرام** (ش الجلاء / القاهرة / ت: ٧٣٩١٠٩٠) ، أو بجميع مكاتب توزيع الأهرام بجميع أنحاء جمهورية مصر العربية أو لأمر مجلة المحيط الثقافى ، ويمكن للمقيمين خارج مصر الاستعلام عن عناوين مكاتب الأهرام فى بلادهم للإتصال بإشتراكات الأهرام (**توزيع مؤسسة الأهرام**).

المراسلات :١ شارع الجبلاية / الجزيرة / المجلس الاعلى للثقافة
ت: ٧٣٦٨٥٨٩ ٢٠٢ +
فاكس : ٧٣٦٨٥٨٩ ٢٠٢ +

المحيط الثقافي

أهل الفكر وأهل القرار ٤

إنه تقرير صادم وقد يكون نداء الإنقاذ الأخير قبل خروج العرب من التاريخ، والدهشة والصدمة دليل على أننا مازلنا نحس وندرك ونحلم بالتغيير لقد قال أهل الفكر كلمتهم ويبقى على أهل القرار.. قرارهم.

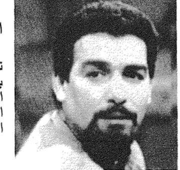


أسئلة هيكل وجائزة بهاء ١٤

احتشد المثقفون فى مكتبة القاهرة ليحتفلوا بأحمد بهاء الدين وجائزته السنوية، وليسمعوا ماذا سيقول محمد حسنين هيكل الذى جاء من لندن خصيصاً لحضور الاحتفال وانتهى الحفل بتوزيع الجوائز ودعوات الرحمة لأحمد بهاء الدين ودعوات الغفران لجميع الحاضرين وعلى رأسهم الأستاذ.

ثقافة الجسد ٣٨

منذ وجد البشر على الأرض لم يتغير جسد الإنسان، فلم تتغير مكوناته ووظائفه الأساسية، لكن الذى لا شك فيه أن النظر إلي الجسد وفهمه والتفاعل معه قد اختلف اجتماعيا وثقافيا تبعاً للظروف الاقتصادية والاجتماعية، بل السياسية أيضاً.



التليفزيون وتشويه التاريخ ٨٦

نحن أمام جهاز خطير فالمتلقون هنا يعدون بالملايين كما أن المنافسة شديدة بين المحطات الأرضية والفضائية فى عصر السماوات المفتوحة ولذلك فإن الخلل فى الكتابة وعرض التاريخ هو خلل لا يغتفر.

الشاعر الثائر الصعلوك ٢٨

هاجمت عبد الناصر فى الزنزانة، وبكيته عندما مات، وكتبت فيه ما لم يكتبه شاعر عربى معاصر هكذا تحدث أحمد فؤاد نجم فقال أيضا أنه لم يكتب الشعر من أجل المثقفين والطلبة وقال: غياب المثقفين ليس خيانة بل خيابة.. وقال الكثير الذى قد نختلف أو نتفق عليه.



شعراء وكتاب فلسطين في الإتيليه ١٦

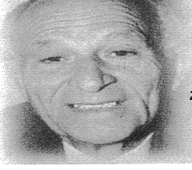
الصورة المعلنة إعلاميا عن العرب المقيمين فى فلسطين المحتلة وفى الجولان تعتريها ضبابية فاضحة، وفى القاهرة كان هناك خمسة من الكتاب والشعراء المبدعين المقيمين فى فلسطين المحتلة منهم شاعر وروائى من الجولان

وفى الإتيلية كان لقاؤهم مع المبدعين المصريين.



الإسلام فى عالم متغير ٢٤

كان عنوان المؤتمر الذى عقده المجلس الأعلى للشئون الإسلامية بالقاهرة وحضره مائتا شخصية عالمية ومفكرون ورجال دولة مهتمون بالقضايا والإشكاليات التى تهم المسلمين.. رغم أنه المؤتمر الرابع عشر إلا أن موضوعاته هذه المرة جاء مختلفا عن السياق.



القط ناقداً ١١٠

يشبه المشروع الأدبى لعبد القادر القط مشروع أستاذه طه حسين الذى يبدأ منه ولا يقتصر عليه، بل يمضى إلى ما يعد استجابة لمتغيرات الواقع والعالم فى حيوية لم تعرف الإنغلاق أو النكوص عن قيم البدايات الأصيلة.

أهل الفكر وأهل القرار

الأرقام حقائق صلبة، وهى لذلك قد تكون قاسية ومريرة، وما قرأته فى هذا التقرير الخطير كان صدمة بكل المعاير والمقاييس وأحسب أنه سيكون كذلك، ولا بد أن يكون كذلك بالنسبة للمثقفين وبشكل خاص بالنسبة لأهل الفكر وأهل القرار فى عالمنا العربى الخاص والفريد.

والصدمة والدهشة تعنى على الأقل أننا مازلنا نحس وندرك ونعرف ونتعلم بعيدا عن حالات التبلد القاتل والكسل الذهنى والهروب العقلى، والتقرير الذى أتصور أنه لا بد وأن يثير الدهشة ويحرك المياه الراكدة صدر تحت عنوان «التنمية الإنسانية العربية» وهو ثمرة تعاون بين برنامج الأمم المتحدة للتنمية وبرنامج التنمية الاقليمى والجهات المختصة فى جامعة الدول العربية ويشارك فيه عدد من المفكرين والعلماء المتخصصين المصريين والعرب.

ولو لا أننى أعرف بعضهم معرفة اليقين وعن قرب لقلت أنهم يتجاوزون ويبالغون مع أنهم فيما أعرف من أصحاب المزاج العلمى الهادئ والذين يفضلون التعامل مع الواقع بعيدا عن الأيديولوجيات والتوليفات الجاهزة والهاتفة وهم أيضا ليسوا من أهل الصراخ والعويل والندب على الخدود، كما أنهم ليسوا من أهل الطبل والزمر والنفاق هم مثقفون من أمثال د. كلوفيس مقصود ود. چورچ قرم ومنى الخالدى ومحسن العينى وهم شخصيات عربية لها ثقلها العلمى والفكرى ومنهم من مصر د. أسامة الخولى (رحمه الله) الذى مات أثناء إعداد التقرير وعلى نصار ود. محمد محمود الإمام (وزير التخطيط الأسبق) والدكتور مصطفى كامل السيد (أستاذ العلوم السياسية فى جامعة القاهرة والجامعة الأمريكية) ود. نبيل على (الخبير العربى والعالمى فى المعلومات والاتصالات) ود. نادر فرجانى والسيد ياسين وآخرون.

وهم فى إطار العينة التى ذكرتها يمثلون اتجاهات فكرية ومدارس سياسية مختلفة وإن كان الاتجاه القومى التنويرى هو السائد ولذلك مغزى خاص فهذه المجموعة المتميزة من المثقفين والعلماء والباحثين الذين عكفوا على ذلك العمل الكبير منذ يناير سنة ٢٠٠١ وعلى مدى ١٨ شهرا لم يكن ليغيب عنهم مغزى نشر هذا التقرير الخطير هذه الأيام حيث تتعرض فلسطين والعالم العربى كله بشعوبه وحكامه إلى هجمة صهيونية شرسة ومساندة أمريكية مطلقة لها ومشاركة معها.

فقد كان التقرير واضحا وحاسما وقاطعا للطريق على أى مزايدات ومناقصات من جانب البعض حيث قرروا من البداية وفى المقدمة أن الاحتلال الإسرائيلى للأراضى الفلسطينية والعربية والعدوان الاستعمارى الواقع على البلدان العربية على مدى نصف القرن الماضى يعد من أهم المعوقات التى عرقلت مسيرة التنمية البشرية فى العالم العربى فإذا كان التقرير يقدم صورة مأساوية عن الأوضاع الإنتاجية والاجتماعية فى العالم العربى فإنه وفى الوقت نفسه يضع أمريكا وإسرائيل على رأس المتهمين الذين تسببوا فى ذلك.

ولنأت إلى الحقائق المريرة التى جاءت فى التقرير الصادم.

/ أن مجموع الإنتاج الكلى للدول العربية (٢٢ دولة) ٢٨٠ مليون إنسان وصل إلى ٥٣١ مليار دولار بما فى ذلك البترول بينما وصل الناتج الإسبانى فى العام نفسه ٥٩٥

مليار دولار أى أن إسبانيا وحدها (٤٠ مليون نسمة) تنتج أكثر من العالم العربى كله (٢٨٠ مليون نسمة) وتزيد حوالى ٦٤ مليار دولار.
أليست حقيقة مرة وصادمة ومستفزة وحزينة؟
ألا تكشف خللا هيكلا وجوهريا فى الأسس الإنتاجية والامكانات البشرية والسياسات الاقتصادية والاجتماعية؟ وهل نستطرد فى رحلة الأحزان والآلام والمرارة لنقرأ هذه الأرقام.

/ وصل عدد العاطلين عن العمل فى العالم العربى ومن هم فى سن الإنتاج ٣٠ مليون شخص أى نسبة تزيد على ١٥ ٪ وهى من أعلى النسب فى العالم.

/ انخفضت إنتاجية الإنسان العربى على مدى الأربعين عاما الماضية (١٩٦٠ - ٢٠٠٠) بمعدل سنوى يقدر بـ ٢ر٠ ٪ بينما كانت الإنتاجية تزيد فى مناطق أخرى فى العالم حتى أن معدل التنمية الكورية الذى كان أقل من مثيله العربى فى السبعينيات أصبح الآن ضعف الإنتاجية العربية.

/ نسبة استثمار طاقات المرأة العربية ومساهماتها السياسية والاجتماعية هى الأقل فى العالم كله ٥ر٣ ٪ فى مقابل ١٦ ٪ فى إفريقيا السوداء وأوروبا ٤٠ ٪ ومازلنا رغم ذلك نناقش قضايا الحجاب والنقاب وتحريم عمل المرأة وتجريمها كشيطانة عليها التستر والاختفاء عن العين.

/ الانفاق على الأبحاث والدراسات العملية فى العالم العربى هو الأقل فى العالم ١٤ر٠ ٪ فى مقابل متوسط عالمى ٣ ٪ كما أن الانفاق على الصحة ٧ر٣ ٪ بينما معدل الانفاق العالمى ١١ ٪.

/ هناك أعلى نسبة أمية فى العالم يمثلون ٦٥ مليون بنسبة ٣٥ ٪ للرجال و٥٠ ٪ للنساء كما العالم العربى هو الأقل فى استخدام أجهزة الاتصال والمعلومات الحديثة (الكمبيوتر والإنترنت).

/ يترجم العالم العربي كله ٣٠٥ كتب فى العام الماضى وهو يمثل خمس ما قامت دولة اليونان بترجمته فى العام نفسه بل إن كل الترجمات العربية فى الألف العام الماضية أى منذ نهضة الترجمة أيام المأمون الخليفة العباسى وحتى اليوم أقل مما قامت إسبانيا بترجمته فى العام الماضى فقط.

/ أن الشعوب العربية هى الأقل في العالم كله تمتعاً بالحريات الأساسية وتحتل مراتب متأخرة فى قضايا مثل الحقوق المدنية والحقوق السياسية وفى الإعلام المستقل.

/ لابد وأن يكافح الإنسان حتى لا يصاب بالاكتئاب متساءلاً عن العوامل التى أدت لهذا الكسل والتردى الذهنى والجسدى الذى ألم بالعالم العربى وهل هى جينات وراثية فى الإنسان العربى أما أنها أنظمة وأجهزة الحكم القائمة وآلياتها.

/ أن التقرير الصادم يلخص الموبقات التى أدت إلى هذه الأوضاع فى أربع لعنات هى لعنة انعدام الديمقراطية، ولعنة الجهل وعدم المعرفة، ولعنة الفساد، ولعنة الفقر، ويطالب التقرير أهل الفكر والرأى وأهل الحكم والقرار بضرورة الاسراع بتقديم علاج حقيقى لهذه الموبقات من أجل خلق مستقبل للجميع يساهم فيه الجميع.

فهل من مجيب .... ؟!
أرجو ألا يكون الوقت قد تأخر.

فتحى عبد الفتاح

الجوهرى والأصيل

أخيرا يمكن للإنسان أن يقول بثقة وارتياح شكراً للقارئ المصرى والعربى الذى أثبت الوعى وحسن الإدراك.

حينما وصلتنى أرقام التوزيع لمجلة «المحيط الثقافى» لشهر يوليو جاش العقل والقلب بتيارات منعشة من الاعتزاز والأمل فالتوزيع يضرب أرقاماً قاسية ويضع المجلة على رأس المجلات الثقافية الشهرية توزيعاً فى العقود الأربعة الماضية.

أليس هذا شيئاً جميلاً يدعو إلى فرحة حقيقية ؟

وحينما كنا نعد لإصدار هذا المولود الثقافى الجديد الذى لم يتعد شهره العاشر كنا نضع أيدينا على قلوبنا فأرقام التوزيع للمجلات الثقافية الشهرية أو حتى الأسبوعية غير مشجعة على الإطلاق والشكوى متصلة بأن القارئ قد بدأ يعزف وبشكل درامى عن القراءات الثقافية الجادة لدرجة أن أرقام التوزيع الحقيقية لعدد من المجلات الثقافية الفصلية والشهرية وحتى الأسبوعية لا يتعدى فى أحسن الأحوال بضع مئات من النسخ وأحيانا بضع عشرات.

ولكننا قررنا اقتحام الصعب منطلقين من أن العيب ليس عيب القارئ وليس عيب التطور التكنولوجى لوسائل المعرفة من محطات فضائية وإنترنت ولكن العيب يكمن فى أنه لم يجد حتى الآن التوليفة الثقافية المناسبة التى تخاطب العقل والعين وتنعش الأمل فى الغد.

وأذكر الأيام والليالى الطويلة التى كنت أجلس فيها مع هذه المجموعة المتميزة من فريق العمل، الفنان الكبير هبة عنايت (شفاه الله) والدينامو الفاعل سوسن الدويك وعدد آخرمن الشابات والشبان والكتاب والفنانين والمنفذين، تلك الجلسات التى كانت تتصل أحيانا حتى منتصف الليل. وذلك فى محاولة لتصور مجلة ثقافية متنوعة ترضى العقل والعين، مقتحمة تطرح القضايا والمشكلات الحقيقية فى الحقل الثقافى المصرى والعربى وتطرح هموم المثقفين والفنانين، وتطل على ما يجرى فى المجالات الثقافية العالمية وتجرى الحوار معها.

مجلة تتفتح على كل المدراس الفكرية وكل المذاهب الفنية بألوانها المتنوعة، مجلة تؤمن وتعمل على إشاعة حرية الخلق والإبداع وتحارب كل الموبقات التى تحاصرها أو تحد منها.

وخرجت المحيط، وكان التوزيع مشجعاً فى البداية، وكان الاستقبال حافلا من جانب المثقفين الجادين والمبدعين الحقيقيين فى مصر والعالم العربى، ولكن حزب اللاشيئيين وفاقدى الموهبة والطعم واللون والرائحة وكتاب التقارير فى الأزقة المظلمة راحوا يشنون حملة منظمة على المجلة، لأنهم لا يعرفون الاختلاف فى الرأى فقد راحوا يتصيدون بعض الأخطاء المطبعية أحيانا وأحيانا أخرى يشيعون أنها مجلة الثقافة الرسمية على اعتبار أنها تصدر عن وزارة الثقافة.

ولكن فى حملتهم وكراهيتهم لأنفسهم ولكل ما هو جميل وجديد وجوهرى وأصيل لم يعرفوا أنهم بذلك ساهموا فى الدعاية للمجلة فالقارئ الواعى والمدرك والحساس الذى آمنا به أثبت جدارته وأكد قول الشاعر:

فإذا أتتك مذمتى من ناقص.. فهى الشهادة لى بأنى كامل.

والكمال بالطبع لله وحده.

وبدا التوزيع يعلو ويعلو والكثيرون يشكون من أنهم لا يجدون المجلة وحسبنا أن هناك خللا فى التوزيع ولكن الأرقام أثبتت أن المجلة تباع فى الساعات الأولى فى اليوم الأول.

ثم انهالت علينا الرسائل والاشتراكات من مصر والعالم العربى من المغرب العربى من تونس والجزائر وليبيا ومن المشرق العربى من العراق والخليج والسعودية واليمن وسوريا ولبنان ومن جنوب الوادى فى السودان، ثم انتبهت مؤسسات ثقافية وتربوية محترمة مصرية وعربية للمجلة باعتبارها حدثا ثقافيا متميزاوبدأت الاشتراكات تتسع إلى درجة أن مؤسسة تربوية وثقافية محترمة طلبت وبأثر رجعى بضع مئات من أعداد المجلة (٥٠٠ نسخة) من العدد الأول فى نوفمبر ٢٠٠١ حتى عدد يوليو ٢٠٠٢.

ولكن المشكلة مثلما قال الأستاذ فاروق عبد السلام رئيس مجلس الإدارة إنه ليس هناك مرتجع وأنه مضطر لأن يعيد طبع هذه الأعداد المطلوبة بأثر رجعى وبالخسارة، علما بأن وزارة الثقافة لم تشترك حتى هذه اللحظة بعدد واحد فى المجلة التى تصدرها رغم أن الوزارة تشترك وتساهم فى عدد من المجلات الشهرية والأسبوعية سواء تلك التى تصدر عنها أو تصدر عن جهات أخرى.

وأكرر أن الأرقام غير المسبوقة التى وصل إليها توزيع المحيط الثقافى مقارنة بالمجلات الصادرة على مدى العقود الأربعة الماضية قد تم من خلال التوزيع الحر والاشتراك الحر وأن وزارة الثقافة بجميع إداراتها وأجهزتها بما فى ذلك الثقافة الجماهيرية، وحتى هذا العدد أى أغسطس ٢٠٠٢ لم تشترك بعدد واحد من مجلة المحيط الثقافى.

وإذا كنا نقدم شكرنا واعتزازنا للقارئ المصرى والعربى وبالمثقف الواعى والباحث عن كل ما هو جميل وجديد وجوهرى وأصيل.

وإذا كنا نقدم شكرنا واعتزازنا أيضا لمجموعة العمل المتميزة من كتاب وفنانين الذين ينجزون هذا العمل بأقل المكافآت الممكنة وإذا كنا نقدر الجهد والمساندة العملية التى يقدمها الجهاز الإدارى المشرف على المجلة وعلى رأسه رئيس مجلس الإدارة الأستاذ فاروق عبد السلام.

فإننا لا نملك إلا أن نقدم اعتزازنا وشكرنا علنا وعلى رؤوس الأشهاد للفنان فاروق حسنى الذى اختار للمجلة اسمها وشكلها والذى أعطانا فوق كل هذا مساندته الأدبية والمعنوية.

ولا أنسى قبل صدور المجلة واختيارى رئيسا للتحرير حين سألته عن المحاذير والحدود قال ضاحكاً:

أنا فنان وأنت كاتب وكلانا مهموم بقضايا المجتمع المصرى العربى وكلانا مع حرية الإبداع دون قيود أو سدود ومع حرية الاختلاف والاتفاق شريطة الالتزام بالاخلاقيات الثقافية.

وانطلقنا على بركة الله نخاطب القارئ الواعى الباحث عن الأجمل والأفضل الذى ينفع ويبقى.

وشعارنا أن أجمل أعداد المجلة هى تلك التى لم تصدر بعد.

فتحى عبد الفتاح

www.FathyAbdelfattah@hotmail



تساؤلات هيكل و جوائز بهاء

المنتدى الدولى للكتاب

معركة أدبية تشغل ألمانيا

الاسلام فى عالم متغير



أحداث ثقافية

ندوة حول مرور

عاماً

ثورة يوليو

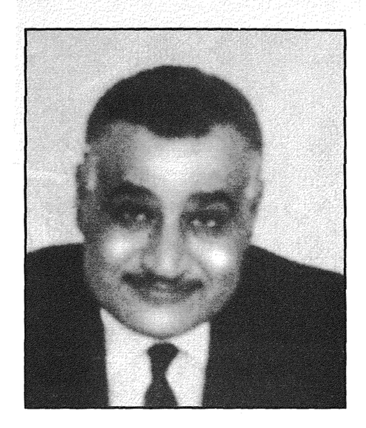
برنامج الندوة

تحت رعاية الفنان الوزير

اروق حسنى

٢٠ - ٢٢ يول

يوليو.. خمسون عاماً



ألقى الرئيس حسنى مبارك خطاباً مهماً فى ذكرى مرور ٥٠ عاماً على ثورة يوليو، كما شهد سيادته الاحتفال الكبير الذى أقامته دار الأوبرا فى هذه المناسبة.

ومع الاحتفالات الرسمية الواسعة التى انعكس صداها فى كل قنوات التليفزيون ومحطات الإذاعة؛ وبدأنا نرى من جديد صور السد العالى وخطاب الأزهر الشهير سنة ١٩٥٦؛ ولقاءات نهرو وسوكارنو وتيتو وعبد الناصر؛ كما بدأنا نسمع مرة أخرى أغانى تذكرنا بتأميم القناة وبناء السد وعبور خط بارليف ولتعيد الثقة مرة أخرى للمواطن المصرى فى أنه كان ومازال قادراً على مواجهة الصعاب وتحقيق النصر.

مع كل هذه الاحتفالات الرسمية؛ كانت هناك الاحتفالات الواسعة التى أقامتها المنظمات والجماهير والمنتديات الثقافية والأحزاب.

وقد أقامت اللجنة المصرية للتضامن احتفالية واسعة بهذه المناسبة دعت إليها عدد من الشخصيات العربية والأدبية والدولية؛ وقد بعث كل من الرئيس اليمنى على عبد الله صالح والرئيس الفلسطينى ياسر عرفات برسائل تحية إلى الثورة والشعب المصرى؛ كما تحدث فى الاحتفالية سفراء العراق وسوريا والجزائر ولبنان والصين وقبرص وجنوب إفريقيا.

ومن الجانب المصرى ألقيت كلمة باسم الجامعة العربية كما ألقيت كلمة باسم الخارجية المصرية وتحدث كل من د. عزيز صدقى ومحمد فايق ود. حلمى الحديدى وأحمد حمروش.

كما أقامت جمعية أصدقاء سعد وهبة احتفالاتها فى نادى المعادى بهذه المناسبة وشارك فى الاحتفالات محفوظ عبد الرحمن وحسين الشافعى وضياء الدين داود والفنانة القديرة سميحة أيوب.

واقيمت ندوة فكرية شارك فيها كل من فاروق العشرى أمين التثقيف بالحزب الناصرى الذى تحدث عن ارتباط الثورة بالقضية الفلسطينية.

وعن علاقة ثورة يوليو بالفنون تحدث الناقد الفنى محمد بدر الدين مبيناً أن الثورة الثقافية كانت طريق عبد الناصر إلى المجتمع الصحيح المعافى، والمنسق. وكانت الثورة الثقافية هى طريق عبد الناصر وجسر ثورته إلى مجتمع الكفاية والعدل.

ومن هنا لم يأت اهتمام الثورة بالثقافة والفنون، اعتباطاً، وإنما وفق خطة، وقد أوكل قائد الثورة إلى ثروت عكاشة أحد فرسان ضباط الثورة الأحرار وأحد مثقفى الوطن الكبار مهمة تصميم الخطة وإبداعها والانطلاق بها، وإرساء دعائم وصروح الثورة الثقافية الجديدة. وأولها معاهد أكاديمية الفنون «سينما - مسرح - باليه - موسيقى - نقد» والمفهوم الحق هو أن الفنون تقوم على العلم بقدر ما تقوم على الموهبة، وقد ظهرت بعض النتائج من خلال الـ «ثمانية عشر عاما للثورة».

فمنذ أوائل السبعينات أو على الأقل أواسطها اينعت ثمار واضحة ورائعة فى بعض الحقول كحقل المسرح، والأغنية، والموسيقى، وحقل التشكيل وكادت أن تؤتى العملية الثورية فى الثقافة والفنون ثمارها فى مجالات أخرى كالسينما ولكن لم يتح لها الانقلاب الذى جاء ليهيل التراب على وجه مضيئ وليخوض بمعول الهدم فى كل الدروب والحقول!!

وفى تناولها للثورة والحريات تحدثت الفنانة فردوس عبد الحميد وقالت إن ثورة يوليو كان لها أثر مهم فى بث روح الحرية فى منطقة الشرق الأوسط حيث بدأت مسيرة الاستقلال عن الاستعمار فى قارة إفريقيا بالكامل وبعدها توالت حركات التحرير فى الدول العربية خاصة والدول الإفريقية عامة.

فلسطين.. ويوليو

وفى تناوله للثورة وحركات التحرر الوطنى تناول مصطفى بكرى قضية فلسطين باعتبارها آخر معاقل الاستعمار فى الدول العربية قائلا: لقد كان لثورة يوليو موقفها الواضح من القضية الفلسطينية حيث عبر الزعيم الراحل جمال عبدالناصر عن هذا الموقف فى كثير من المناسبات.

وفى إطار الموضوع ذاته تحدث جمال فهمى قائلاً بأن ثورة يوليو على رأس موجة التحرر الوطنى العالمية فقد تفجرت فى زمن انطلاق





حركات التحرر الوطنى ضد الاستعمار القديم وكانت ذروة هذا الصوت، وشكلت برنامجها فى مواجهة الاستعمار بأساليبها المبتكرة، وكانت ذات عمق فكرى كبير لحركات التحرر فى العالم أجمع.

وفى ختام هذا المهرجان صرح خالد محيى الدين بأن الثورة تركت تراثاً مهماً فى الحياة السياسية وفى النزعة الاستقلالية والإصلاح الاجتماعى وارتباطهم معاً بالمجتمع.

وفى إطار احتفالات نقابة الصحفيين تحدث يحيى قلاش عضو مجلس النقابة قائلا أن أى ثورة كأى كائن حى يمر بمجموعة من المراحل والتطورات وهذا واضح فى الثورات الكبرى التى كانت بمثابة تحولات فى وقتها أو فى زمانها.

فثورة يوليو كانت حلقة من حلقات الثورات الكبيرة فى تاريخ مصر وفى ذروتها ولكنها ليست نهاية التطور فى منطقة حية مثل مصر وحقائق التغيير والتاريخ ربما تأتى مرحلة لا تكون بعيدة تصبح يوليو حلقة جديدة من تواصل الثورات فى مصر وهذه عبقرية الشعب المصرى فهو يستطيع أن يستوعب التطور والتغيير وما يبدو من تراجع ولكنه يصبح الدخول فى مرحلة جديدة ربما تكون أفضل.

ولكن ما صنعته ثورة يوليو امتدت جذوره فى الأرض المصرية وتنبت ثماره ويزهر إلى ما نعتقد أنه ثورة أخرى أو استكمال لأحلام كانت كبيرة ولا نستطيع تجاهلها.

أما عن مظاهر الاحتفال باليوبيل الذهبى للثورة فى نقابة الصحفيين فبدأت بمناقشة ثلاثين بحثا مقدما من حمدين صباحى عضو مجلس نقابة الصحفيين والمنسق العام للاحتفالات وكان اليوم الثانى للاحتفالات قد بدأ بمؤتمر سياسى حاشد حضره لفيف من الشخصيات العالمية ضمت نيلسون مانديلا وابنى جيفارا والرئيس باتريس لومومبا والرئيس الجزائرى الأسبق أحمد بن بله ونجاح واكيم من لبنان وأسامة سعد أمين عام التنظيم السياسى الناصرى بلبنان وممثلاً عن الحزب الوحدوى اليمنى وناصريين من سوريا والاردن وتونس والجزائر.

كما شارك من أرض الوطن المحتل - (فلسطين) - وفد برأسه عزمى بشارة وحضر المؤتمر الأستاذ محمد حسنين هيكل وأسرة الزعيم جمال عبد الناصر يتقدمهم الدكتور خالد عبد الناصر والدكتورة هدى.

وفى آخر أيام المهرجان شهد حفل ختام فنى أحياه العديد من الفنانين والشعراء وقبل البدء فى هذه الاحتفالية قام كل المشاركين فى هذا المهرجان بزيارة قبر قائد الثورة ومفجرها الزعيم جمال عبد الناصر.

أسامة خليل

المنتدى الدولى للكتاب



الثقافة لا تعرف «لغة المواسم».. ولا تؤمن إلا بالاستمرار.. وتدرك أن أثرها مرهون ببقائها فيه تتفاعل مع الواقع لتؤثر فيه وتتأثر به.. وهذا هو السبب الأول لاحتضان هيئات وقطاعات وزارة الثقافة لفعاليات المنتدى الدولى الأول للكتاب الذى افتتح مؤخرا تحت رعاية السيدة سوزان مبارك وإشراف الفنان فاروق حسنى.

ورغم أن العنوان خادع ويوحى أن المنتدى «للكتاب فقط» إلا أن الزيارة الأولى تكشف وعى د. سمير سرحان والهيئة العامة للكتاب المنظمة للمنتدى «بتكامل الفنون» وانتمائهم لمسيرة الثقافة الشاملة، فقد بدأ المنتدى - وسيستمر حتى ١٠ أغسطس الجارى - مهرجان شامل للثقافة تمتزج فيه فنون الكتابة مع العروض المسرحية والسينمائية والفنون الشعبية على خلفية من الحرف اليدوية لتقدم بانوراما الحياة المصرية القائمة - أساسا - على الإبداع المتواصل وهذا ما يتجلى يوميا فى برنامج المنتدى الذى يبدأ بالفنون التشكيلية بمحور مفتوح بعنوان ارسم.. لون.. ناقش يفتح المجال أمام هواة الرسم ومتذوقيه لربط الفنون التشكيلية بقضايا الواقع من جديد وإعادة فرز «المواهب الجديدة» وتقديمها «كتيار جديد» يعيد صياغة اللوحة المصرية فى برواز الحياة المعاصرة.

ويعيد المحور الثانى اكتشاف خريطة الثقافة فى الأقاليم عبر المقهى الثقافى الذى يخصص ندواته يوميا على أساس «نوعى» يتيح الفرصة للمتلقى، لرصد زوايا الإبداع المصرى المعاصر خاصة فى جيل الشباب ففى مجال «الكتابة النسوية» عقد لقاء للأديبات فاطمة ناعوت وهدى حسين وزهرة يسرى ورنا عباس فى مجال الشعر وسيعقد لقاء خاص مع القاصات أمينة زيدان ومنال السيد وعزة سلطان وهويدا صالح وميرال الطحاوى ونجوى شعبان ومنال القاضى ومى خالد وفى مجال شعر العامية تراوحت الندوات بين اللقاءات المفتوحة وقراءة المخطوطات التى لم تنشر والامسيات الشعرية وشارك فيها الشعراء صادق شرشر ورجب الصاوى وطارق هاشم ومسعود شومان وسمير سعدى ومحمود الحلوانى، وعلى مستوى الفصحى يشارك عزمى عبد الوهاب وشريف الشافعى وعلى منصور وفتحى عامر وكريم عبد السلام وفتحى عبد السميع وفارس خضر ونجاة على ومؤمن سمير وعلى عطا بالإضافة إلى امسيات خاصة للقصة القصيرة يشارك فيها حمدى أبو جليل ومنتصر القفاش وسعيد نوح ووحيد الطويلة وطارق إمام.

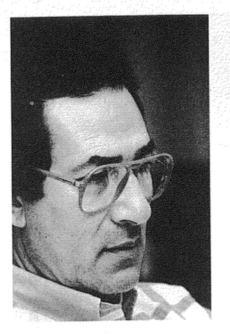
والملاحظة «الأهم» تكمن فى افساح المجال للشباب لايجاد قوة الدفع اللازمة للحراك الثقافى الذى نفتقده !!

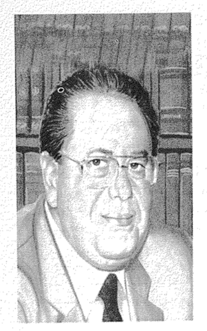
ويأتى الكبار. كعادتهم درة «المجالس» - على مستويين.

الأول وهو اللقاءات الفكرية التى اتخذت هذا العام شكلاً أكثر حيوية - عن لقاءات معرض الكتاب - مثلا - بفتح الحوار المفتوح والمباشر بين المفكر والجمهور وقد روعى اختيار قامات كبرى من تخصصات مختلفة لاشباع الأذواق المختلفة للحضور فيشارك د. أحمد أبو زيد ود. أحمد مرسى والفريد فرج ود. نهاد صليحة ونبيل عبد الفتاح وحسن حامد، ود، نبيل على والفنان مصطفى حسين ود. فاطمة إسماعيل والشاعر عبد الرحمن الأبنودى، وعبد المنعم مدبولى ومحمود أمين العالم، والأمر نفسه تكرر مع أمسيات الشعر الكبرى التى استضافت - وتستضيف - بالترتيب حيدر محمود من الأردن وأحمد عبد المعطى حجازى وممدوح عدوان وفاروق شوشة وجودت فخر الدين وإيمان بكرى وفاروق جويدة وجمال الشاعر ومريد البرغوثى والأبنودى وقاسم حداد وسيد حجاب والمنصف المزغنى ومحمد عفيفى مطر وعبد العزيز سعود البابطين ومحمد إبراهيم أبو سنة بالإضافة إلى تجربة شعرية جديدة وهى الامسيات الشعرية الممسرحة التى تقدم ستة عروض منها أصداء باقية وهروب ضاحكة ومشاعر لكل العصور وطائر العشق وشعر العامية المصرية.

ولأن محكى القلعة «نافذة» على تاريخ مصر.. سعى المنتدى لفتح «الأبواب» على الأصوات الشعرية الكبرى الراحلة بمحور استحضار الشعراء «الذى يقدم يوميا عروضا بالصوت والصورة للشعراء نزار قبانى - عبد الوهاب البياتى، إبراهيم ناجى وغيرهم لاحياء ذاكرة الشعر العربى المعاصر.

ومن خلفهم عروض متواصلة لفرق الفنون الشعبية من محافظات مصر كافة وبانوراما حية للحرف اليدوية لتأصيل الهوية المصرية بمشاركة ١٣٠٠ ناشر من ٤٠ دولة ومنظمة دولية.





ربات الفنون.. فى مكتبة الإسكندرية

الإسكندرية ليست مجرد «عاصمة ثانية لمصر».. ولا درة موانئ البحر الأبيض المتوسط.. لأنها - ببساطة - عاصمة ثقافة العالم لهذا العام ومنارة الفكر لألف عام.. ولهذا يأتى افتتاحها معرض مكتبة الإسكندرية الدولى الأول للكتاب بمثابة «تدشين» لمكانة الشعر «الجديدة» فى عقل المفكرين..

وقد حرص البرنامج الثقافى للمعرض على ترسيخ هذه المكانة بتثبيت قدمه عند بوابة التاريخ.. ووضع القدم الأخرى على أعتاب المستقبل!!

بوابة التاريخ.. يدخلها رواد معرض المكتبة عبر محورها «الفريد» عن ربات الفنون الذى بدأ بلكيو ربة التاريخ لمناقشة ضرورة التذكر وآفاق إحياء الذاكرة وبوليمنيا ربة الترانيم التى قدمت مزجا رفيعاً بين كورال ديفيد القبطى وانشاد الشيخ الهلباوى الصوفى، وميلبومينى ربة التراجيديا واراتو ربة الشعر الغنائى وتر بيخرى ربة الرقص وارورافيا ربة الفلك وثاليا ربة الكوميديا وكاليوى ربة الشعر الملحمى وافتربى ربة العزف.. ومع كل احتفالية تقدم المكتبة «شيوخ هذه الفنون فى عصرنا الحالى» ولوصل ما انقطع من تراث مصر بذاكرتنا المعاصرة ومد بذور الهوية لتربتها الأصيلة بما يسمح بعد ذلك بالبحث - بثقة - عن فنون ما بعد ربات الفنون.

أما بوابة المستقبل فيدخلها المعرض بمحوره - المشكل - عن قضايا النشر الألكترونى الذى تضمن دراسات عن حقوق الملكية الفكرية وطبيعة الثورة المعلوماتية وبنية مجتمع المعلومات وارشيف الإنترنت والمواقع العربية على الإنترنت وقواعد البيانات الألكترونية والدوريات العربية على الإنترنت والمكتبة الرقمية.

ودور الوسائط المتعددة والمواد السمعية والبصرية ومكتبة المكفوفين ومشكلات النشر الألكترونى، وكلها قضايا تتعامل مع الواقع الثقافى الراهن وتسعى لحل «شفرات المستقبل» الذى يتجسد داخل أروقة المكتبة نفسها.

عمرو يوسف

أسئلة هيكل.. وجائزة بهاء

احتشد المثقفون فى مكتبة القاهرة ليحتفلوا بأحمد بهاء الدين وجائزته السنوية، وليسمعوا أيضا ماذا سيقول محمد حسنين هيكل الذى أعلن أنه اختصر رحلته فى لندن خصيصا لكى يحضر الاحتفالية العزيزة عليه.

ونظرة إلى الحضور سنجد تنوعا حقيقيا، تنوعا فى الأجيال، فهناك إضافة إلى الشيوخ والمشايخ، أجيال شابة جديدة يبدو أنها على اعتاب بدء حياتها العملية أو أنهم مازالوا فى مرحلة الدراسة الجامعية.

وهناك أيضا تنوع مضمونى يتضح جليا من وجود مثقفين ينتمون إلى جميع ألوان الطيف السياسى الفكرى.

فهناك الماركسيون والإخوان والناصريون والساداتيون بل أيضا حملة المباخر لكل نظام والمتلونون من كل صنف، والآكلون على كل الموائد الرائجة.

أفلت هيكل كعادته من الحساب، بل وأفلت من محاولة تقديم تقييم للماضى أو للحاضر أو حتى استشفاف للمستقبل وحمل الآخرين المسئولية، فبدلا من أن يكون المتحدث الرئيسى الذى تنهال عليه الأسئلة والاستفسارات، قام هو بالسؤال ليغلق جميع الطرق المؤدية إلى استدراجه فى أن (يقول).

اختار هيكل خمسة أشخاص كى يطرح عليهم أسئلته ولا ندرى ما سر اختياره لهؤلاء الخمسة، فمنهم شخصيات بارزة لها اسهاماتها الجيدة والمهمة ولهم حضورهم الثقافى والفكرى المميز مثل عبد العظيم انيس ومحمد سيد أحمد وأحمد مستجير.

وبعضهم له أفكاره السياسية الواضحة، وكان له دور فاعل فى الحياة السياسية طوال العقود الماضية، بينما البعض الآخر لم يعرف عنه تميز لا فى السياسة ولا فى الكتابة ولا حتى فى العلاقات مع أحمد بهاء الدين،

والسؤال الأول وجهه هيكل إلى الشخصية الأولى التى اختارها وهو الأستاذ الدكتور العالم أحمد مستجير، وكان السؤال حول إمكانية العلم فى تأجيل الموت.

وأجاب مستجير إجابة علمية دقيقة حول إطالة متوسط أعمار البشر من ٤٠ عاما فى أوائل القرن إلى (٧٥) فى أواخر القرن العشرين (عالميا ولكن مصريا ٦٧ عاما) وتحدث أيضا عن البحث الدائم عن حجر الفلاسفة أو سر الوجود والشباب الدائم لحكم إنسانى لم ينته.

وإن كان قد بشرنا باكتشاف الجين الذى يؤخر الشيخوخة ويجدد الشباب. ولم ينس مستجير بخبرته الفنية والاجتماعية أن يلقى أضواء على التداعيات الاجتماعية الواردة فى حالة تأجيل الشيخوخة ومضاعفة عمر الإنسان، ولعل هيكل كان سعيدا على المستوى الشخصى (٨٠ عاما).



أما السؤال الهيكلى الثانى فكان من نصيب صافيناز كاظم تلميذة أحمد بهاء الدين الذى تبناها وقدمها، والتى بدأت كاتبة متحررة تتحدى الموانع والسدود وتكسر التابوهات، إلى كاتبة إسلامية تؤمن بضرورة الحجاب وبأن الرجال قوامون على النساء.

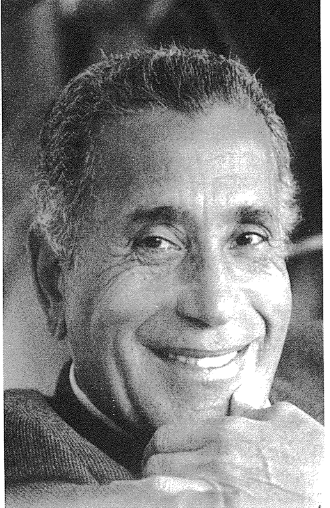
كان سؤال هيكل لصافيناز عن الموضوع الذى كان يجب أن تكتبه ولكنها لم تكتبه حتى الآن؟

وقالت صافيناز كلاما طويلا لكنها انتهت بأنها كانت تريد أن تشكو هيكل إلى أحمد بهاء الدين وتسأله فى الوقت نفسه لماذا لم يستطع هيكل أن يكون ديمقراطيا؟

وخرج هيكل من مطب صافيناز بالضحك الطويل وباختيار صديقه الكاتب الماركسى محمد سيد أحمد (والعلاقة بين هيكل ومحمد سيد أحمد علاقة طويلة منذ أيام صفحة الرأى فى الأهرام فى الستينات بعدما خرج محمد سيد أحمد من المعتقل واستقطبه هيكل فى منتصف الستينات.

سأل هيكل صديقه عن الأفكار والآراء التى قالها ويريد أن يراجع نفسه فيها؟

وهو سؤال له ظاهره وله باطنه، أما الظاهر فهو محاولة هيكل لدفع محمد سيد أحمد إلى استنكار الماركسية التى آمن بها وسجن من أجلها



أما الباطن فهو استغلال للصداقة ولانفتاح محمد سيد أحمد المعروف عنه، لعله يخفف عن هيكل بعض أخطائه فى الستينات، خاصة فيما يتعلق بالديمقراطية.

ولكن محمد سيد أحمد ببساطته وتلقائيته هرب من الفخ وأشار إلى ثلاث نقاط رئيسية وتتعلق بما يجرى فى عالم اليوم من صراع، فأشار إلى المرجعية الدينية والمرجعية العلمية والصراع بينهما، وأشار إلى نضال الشعب الفلسطينى والعمليات الاستشهادية ودورها ونتائجها، ثم أشار أخيرا إلى التداخل بين مفهوم المقاومة المشروعة ضد الظلم والإرهاب.

ويبدو أن هيكل أراد مواصلة نبش الماضى فاختار د. عبد العظيم انيس الكاتب والمناضل الماركسى ليلقى عليه سؤالا مفاجئا.. لماذا أنت حزين يا دكتور؟!

وللسؤال خلفية تاريخية، فهيكل يعرف عبد العظيم أنيس جيدا عندما كان هيكل رئيسا لتحرير الأهرام فى أواخر الخمسينات، وعبد العظيم عضوا فى اللجنة المركزية للحزب الشيوعى المصرى وكاتبا فى جريدة المساء التى كان يرأسها خالد محيى الدين فى ذلك الوقت.. أيامها ألتقى هيكل (ممثلا لعبد الناصر) وعبد العظيم أنيس ممثلا للحزب الشيوعى، وذلك بعد الوحدة المصرية السورية وطلب هيكل من عبد العظيم أن يحل الحزب الشيوعى نفسه ولا يرتبط بخالد بكداش (الحزب الشيوعى السورى الذى كان يعارض فكرة حل الأحزاب ويطالب بأن تقوم الوحدة المصرية السورية على أسس ديمقراطية).

وفى تلك الليلة وفى أحد الشاليهات بمنطقة الأهرام وبعد إصرار عبد العظيم أنيس ومن معه على عدم حل الحزب وعلى مواصلة المطالبة بالوحدة على أسس ديمقراطية، فض هيكل الاجتماع ومحذرا بأن ذلك سيجلب عليهم أى (الشيوعيين) كل المتاعب. (اعتقل عبد العظيم أنيس ومعه عشرات المئات من قيادات الحركة الشيوعية المصرية بعد هذا اللقاء بعدة شهور.

أما عبد العظيم أنيس فقد فاجأ هيكل والحضور بإجابته بأنه كان حزينا على سياسات الماضى كما هو حزين على سياسات الحاضر، وأشار بشكل خاص إلى احتفالات عيد الإعلاميين الأخير، حيث قام البعض ممن يعملون فى الصحافة والكتابة بالمبالغة الشديدة فى قدر الحرية والديمقراطية التى تتمتع بها مصر حاليا.

وأشار عبد العظيم إلى الوضع المتردى فى فلسطين وفى العالم العربى، وإلى العربدة الإسرائيلية والهيمنة الأمريكية.

والتفت هيكل حوله بسرعة باحثا عن واحد ممن يقصدهم د. عبد العظيم أنيس الذين بالغوا كثيرا فى كلماتهم عن الحرية والتطور الإعلامى، فاختار يوسف القعيد الذى قال إنه واحد ممن يقصدهم د. عبد العظيم حينما تكلم فى عيد الإعلاميين، وحاول أن يقدم اعتذارا بأنه فوجئ باللقاء، وبأنه كان يعنى أن المسلسل الذى كتبه للتليفزيون لم يتعرض للرقابة، ثم دخل القعيد بعد ذلك فى حديث طويل عن المواطن والمواطنة والأجناس الأدبية

بعد هذه المحاكمة غير المقصودة التى جرت كأحداث مسلسل درامى شيق، تحدث الدكتور علي الدين هلال وزير الشباب، والصديق الصدوق لأحمد بهاء الدين، وقال أنه كان شابا فى كتاباته فى كل مراحل حياته، كما كان مستقبليا أيضا يعنى بقضايا الغد واشكالياته.

ثم تحدث الوزير أحمد ماهر وزير الخارجية وقال أنه يحس باعتزاز لأنه يعتبر نفسه واحداً ممن تعلموا الكثير من أفكار وآراء أحمد بهاء الدين. أما شيخ الصحفيين كامل زهيرى فقد ركز على فكرة العروبة التى آمن بها بهاء الدين ودوره فى تأصيلها وترسيخها.

أما د. فريال الغزولى التى نظمت الحفل، فقد ركزت على فكر أحمد بهاء الدين المستقبلي، وقالت أنه كان يعتقد أن معركة الأجيال، معركة وهمية وأن قتل (الأب) لكى يعيش الابن، مقولة سادية وليست واردة، فالأجيال تتكامل، ونحن لا نزيح الآخر لكى نحتل مكانه، فالمكان فسيح متسع للجميع، والقطيعة أمر يستحق المراجعة والنفى، ولم يكن بهاء يريد من الأجيال الجديدة أن تخضع للسابق أو تكرره بل فقط أن تتعلم منه وتتعظ من أخطائه وتبتكر الجديد.

وانتهى الحفل بتوزيع الجوائز وبدعوات الرحمة لأحمد بهاء الدين وبدعوات الغفران لجميع الحاضرين وعلى رأسهم الأستاذ..

سلوى عبد الله

شعراء وكتاب فلسطين في أتيلية القاهرة



الصورة المعلنة إعلاميا عن العرب المقيمين الآن فى فلسطين المحتلة وفى الجولان تعتريها ضبابية فادحة. وفى قلب العاصمة المصرية القاهرة فى أواخر الشهر الماضى كان هناك خمسة من الكتاب والشعراء الفلسطينيين بينهم أحد شعراء وروائي الجولان فى ضيافة المثقفين والكتاب المصريين فى أتيلية القاهرة حيث أتوا إلى مصر على نفقتهم الخاصة يحملون أعمالهم الإبداعية بين الشعر والرواية والقصة القصيرة فاتحين قلوبهم ليس فقط للحديث عن الإبداع الأدبى، بل للفضفضة عن وطن معيش ووطن متخيل. قام الدكتور مدحت الجيار بعقد ندوة لهم ضمن برنامج لقاء الثلاثاء فى أتيلية القاهرة. قرأوا بعضا من نصوصهم الإبداعية ثم قام حوار شامل بينهم وبين جمهور الحضور.

زهيرة صباغ: جماعة الفينيق هى المعادل الموضوعى لإحياء هويتنا الفلسطينية.

تحدثت الشاعرة زهيرة صباغ المؤسسة الأولى لجماعة الفينيق مؤكدة أن الجماعة ناد أدبى يقوم نشاطه على أكتاف الأعضاء دون أى ارتباط من أى نوع بأى مؤسسة ثقافية تابعة لإسرائيل أو للسلطة الفلسطينية وهناك فى الأردن منتدى أدبى يحمل نفس الاسم، الفينيق.

وتضيف زهيرة صباغ أن عرب ٤٨ الحقيقيين هم الشوكة السرمدية فى حلق الكيان الإسرائيلى الآخذ فى التحلل والتفسخ من الداخل. وما دام هناك عرب مازالوا يتشبثون بأرضهم أو بما تبقى لديهم من وطن فإمكاننا كبح جماح آلة التطهير العرقي الإسرائيلي.

إن جماعة الفينيق الآن آخذة فى التوسع لتضم كل الأصوات الإبداعية الجادة فى فلسطين، لسنا واقعين تحت سلطة أحد والإبداع المتميز هو الطريق الأمثل لنفخ روح جديدة فى هويتنا ووطننا.

وتستطرد زهيرة صباغ وهى تلقى بجذور بصرها إلى البعيد نحن أبناء طرف تاريخى شديد القسوة وعلينا أن نفعل كل شيء فى وقت واحد، أن نكتب وكتابة تطرحنا فنيا وإبداعيا بشكل مغاير وأن نقاوم كياناً يحاول أن يطمسنا وأن نتحمل ذنوب من تجرفهم الغواية.

هنا تنتقل الكلمة إلى غسان مناصرة وهو واحد من أصحاب الاتجاهات الجديدة فى كتابة القصة ويعمل مساعدا لمحاضر فى جامعة القدس فيقول لى بيت على تلة فى القدس كثيرا ما أقف فى نوافذه وأعيش فى وطن متخيل لا يعاش منذ ٤٨. أنا مؤمن إيماناً عميقاً بأهمية وجود الفلسطينى على أرضه. لأن وجوده على الأرض هو البعد الأكثر موضوعية وحدة فى مقاومته. ومن البداية كان هناك خياران إما أن نرفض جواز السفر الإسرائيلى وفى المقابل يكون المصير كله مختزلا فى صورة مخيم فى الأردن وبالتالى نمنح الإسرائيليين الفرصة فى السطو على تاريخنا وهويتنا أو التمسك بالأرض، بالجغرافيا التى هى نحن وممارسة الحياة فى حدودها الدنيا. إن حصار الحقد والكراهية والقتل أكثر قسوة من حصار المجنزرات والعسكريين. إننى أؤكد على أن الوجود بالجسد على الأرض هو المقاومة القادرة على رد الحصار بالحصار.

أما فيما يخص الكتابة فنحن جيل طبيعي من الكتاب جاء ليكمل دورا بدأه آخرون ولكن بشكل مختلف. فلكل جيل خصوصيته التاريخية على الأقل. فالمقاومة كما أشرت لها عدة أوجه أهمها فيما أعتقد بالنسبة للكاتب هو الصمود ضد أشكال الاستقطاب التى يفرضها العدو – هذا بالنسبة لى ككاتب. ولا أنكر على العدو الإسرائيلى نجاحه فى استقطاب البعض، ولكن هذا هو الإطار السلوكى لكل الدول أعنى الكيانات العنصرية. هم يعرفون أننا فلسطينيون ولا ينسون هذا أبداً ونحن لا نريدهم أن ينسوا لأنهم إذا ما نسوا هذا – أعتقد – فإننا نكون قد ارتكبنا خطأ من نوع ما. من تلك الأخطاء التى قد تشى بأننا نسينا أو تنازلنا جزئياً أو كلياً عن وطن معلق فى رقاب الجميع. عرباً وفلسطينيين.

ويضيف راجى بطحيش من البداية ونحن ندرك خطورة واقعنا وموقعنا غير أننا نكره أن تتحول المقاومة إلى كيان متآكل من الشعارات. إن تحول المقاومة إلى مجموعة من الشعارات هو ما وصل بالقضية إلى هذه النقطة من التردى. نحن نحاول إنتاج كتابة تطرح الآنى فى مكان وبخصوصيته الفنية. هناك من يمارس الفن بولع على أنه زعيق وصراخ ولكن ماذا يتبقى من اللحظة ومن فهمنا لها إذا ما أحطناها بكل هذا الضجيج. فى اعتقادى كما يقول غسان أن أحد أهم الأبعاد فى المقاومة هو تفتيت اللحظة لفهمها جيدا وفهم دورنا فيها.

زهيرة صباغ.. راجى على حق، لماذا يتحتم علينا أن نعيد كتابة ما كتب أو على الأقل. إذا ما كانت لدينا الرغبة فى الصراخ فلماذا يتحتم علينا أن نصرخ بنفس الآلية.

معتز أبو صالح.. لقد تغيرت ملامح كل شيء بعد ٦٧. لقد تغيرت حتى صورة المستعمر أمام نفسه، فقد تحول من مستعمر إلى كيان فوق الأرض. كيان له مؤسساته وبصمته على الحياة لقد أتوا على قرى بأكملها. تغيرت أسماء الشوارع والمدن. من منكم يعرف الآن شيئاً عن الجولان المحتل؟!! نحن نعيش حياة متخمة بالتناقضات خاصة إذا ما كنت قد أتيت للحياة فى ظل سطوة كيان آخر غير الكيان الحقيقى لوطنك. القضية اليوم أصبحت أكثر تعقيدا، وأعتقد أن شعراء من أجيال سابقة (درويش، وكنفاني، وسميح القاسم) لهم الآن وجهة نظر مختلفة حتى فى الكتابة نفسها. أعود لأؤكد على أن القضية اليوم أصبحت أكثر تعقيداً. ففى الماضى كانت أطروحة الاستعمار واضحة ومحددة هناك مستعمر وهناك شعب بأكمله يعيش على الأرض. أما الآن فنحن لسنا بصدد استعمار تقليدى، إنه استعمار من نوع آخر استطاع أن يترك أثراً واضحاً فى المعمار النفسي لنا وهذا هو كل شيء. فلماذا لا يطرح هذا المعمار النفسى إبداعيا. أعنى أن صورة الأدب ذاتها أخذت وجهة مغايرة وإطراً تحاول التوازى مع الشكل الآنى للقضية.

مها قسيس: كما أقر الجميع الزعيق ليس هو المعادل الخالص لفكرة المقاومة. فالبقاء على الأرض هو أحد أشكال المقاومة وفى اعتقادى أنه





أهمها.

وكانت أجزاء من النصوص التى ألقيت فى لقاء الثلاثاء بأتيلية القاهرة.

مها قسيس من قصيدة (غيرنا الآن يمشى خطانا)

ها نحن نمضى
نشعل الطريق خلفنا
خوف الرجوع
نجفف كل المياه القديمة
لأنها أبصرت وجهنا
ونعتذر للموج
إذ تركناه يزبد وحيدا
خوف الغرق
نعتذر للغة
إذ سرقنا الكلام دون المعانى
خوف الملل
ونعتذر للقبور
إذ تركناها ورحنا
إلى حيث لا تلمس الريح أرضنا
فلا تعرف أسماءنا
نوزع الأعذار لكل ما مر
ولكل من عبر
إلا لنا..
إلا لنا..

طاهر البربرى

عبد القادر القط.. الموت ليس رحيلاً



أقام المجلس الأعلى للثقافة واتحاد الكتاب أمسيتين لتأبين الدكتور عبد القادر القط للحديث عنه فى ذكرى الأربعين، وهى الأماكن التى شهدت ردهاتها وحجراتها خطوات الكثير من الأحداث والذكريات المهمة، وكان من المفترض أن يكون الاحتفال به وتهنئته بحصوله على جائزة مبارك للآداب..

تركنا الدكتور عبد القادر القط مخلفا تاريخا وانجازات أدبية وإنسانية رفيعة كان نموذجا للالتزام بمعناه الأدبى والأخلاقى حتى فى معاركه التى خاضها بسبب آرائه الصريحة ومواقفه الصارمة، ولعل أبرز هذه المعارك معركة «وليمة أعشاب البحر» وصراعه للدفاع عن حرية الإبداع وتوضيح أن ما جاء فى «الوليمة» لم يكن يستدعى مثل هذه الحرب المبالغ فيها.

حرص حضور الامسيتين من أصدقائه وتلاميذه على رواية الكثير من الحكايات الإنسانية النابعة من مواقفهم مع الدكتور عبد القادر القط ومواقفه الأدبية والنقدية وكلما وقف أحدهم ليتحدث عنه لا يريد التوقف، ليس تظاهرا ولكن عن حب حقيقى وتأثر بالغ به، تباروا فى استعراض صداقتهم به فلقد كان يصادق الجميع بحميمية ودون هدف، ويخص كل صديق باهتمامه.

كان من أبرز نقاد جيله وأكثرهم حساسية وذكاء وقدرة على الوفاء باحتياجات النص الأدبى العربى وعلى الرغبة فى اكتشاف وتقديم المبدعين الجدد كما أن توجهه فى المرحلة الأخيرة نحو الاهتمام بالمسلسلات التليفزيونية والنقد الفنى عموما كان مؤشراً واضحا على رغبة الناقد الأدبى فى أن يكون أكثر قدرة على إفادة الجمهور الواسع من المتلقين وعدم البقاء فى الإطار التقليدى للأدب.. فهو بالفعل كما وصفه الروائى إدوارد الخراط موسوعة حية.

كان يقوم بالنقد الجرىء لكتاب لهم مناصبهم دون الخوف من بطش السلطة، فلم تكن لديه نقطة ضعف تثنيه عن صراحته وإعلانه لنقده بلا تردد...

أن الموت بطرق الأبواب بشدة وكثرة هذه الأيام، وكعادته يتسل بيننا ويختار بعناية، وهذه المرة أخذ أهم الناس وأفضلهم!

بدأ يداعبه الموت منذ اشتد حنينه إلى قريته المعصرة – شرقية كما ذكر أنه كان كثير الحديث عنها فى الفترة الأخيرة وخاصة ذكريات الطفولة بها «عندما توقظه أمه مع طلوع الفجر ليذهب إلى المدرسة، فيرى الصباح بعين طفل متأملة، ويشم رائحة الخضرة الريفية الممزوجة

برائحة حريق الذرة والأرز» ... هل يذكر هذه التفاصيل طفل عادى! كان يرى قريته بعين كبيرة واعية ... وقبل رحيله بفترة قصيرة كان يحرص على زيارتها كلما كان هناك مناسبة تستدعى ذلك مما أعاد له «ذكريات الشباب» مع الشعر فكتب بالفعل شعر عامية.

كنت أتمنى على الموت أن يتمهل هذه المرة قليلا مع شيخ النقاد الدكتور/ عبد القادر القط حتى يتسلم جائزته الأخيرة «جائزة مبارك للآداب» والتى جاءت ختاما لمشوار حافل بالانجازات، فبعد تخرجه فى جامعة القاهرة عام ١٩٣٨ عمل أمينا بمكتبة الجامعة من عام ١٩٣٩ إلى عام ١٩٤٥ ثم عضوا بهيئة تدريس كلية الآداب جامعة عين شمس ابتداء من عام ١٩٥٠، وتدرج فى الوظائف الجامعية حتى رأس قسم اللغة العربية بين عامى ١٩٦١ و١٩٧٢، ثم تولى عمادة الكلية من عام ١٩٧٢ إلى عام ١٩٧٣ وأعير لجامعة بيروت العربية فى الفترة من ١٩٧٤ إلى ١٩٧٩م. كما رأس تحرير مجلتى شعر/ إبداع التى تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب وكان يكتب بالطبع كما هو معروف فى جريدة الأهرام القاهرية بصفة منتظمة...

حصل على جائزة الدولة التقديرية وجائزة الملك فيصل وأخيراً وهو على فراش الموت على جائزة مبارك للآداب، ومع الأسف بدلا من الاحتفال بتسليمه الجائزة، نقيم حفلا لتأبينه، لكن هل سيستمر احياء ذكراه بالشكل المناسب دائما؟ نحن بالفعل نشعر بالفقد الشديد والحزن، كما كان يشعر هو بمعاناة الأدباء، خاصة أدباء الأقاليم فى مصر، حيث كان يسافر إليهم فى أماكنهم ولم يكن يتردد فى نشر ما يراه صالحا من عملهم فى «إبداع» حينما كان يرأس تحريرها، وكان يتهم بالانحياز لجيل السبعينات من الشعراء، فكان يرد على هذا الاتهام بهدوء شديد ويقول أنه وجد هؤلاء الشعراء يطبعون أعمالهم فى نسخ محدودة، ويوزعونها على أصدقائهم، ولهذا رأى أن ينشر لهم فى باب «تجارب» فى محاولة للتعريف بهذا التيار الشعرى الجديد وكان من أبرز شعراء هذه الفترة محمد سليمان، وعبد المنعم رمضان، وأحمد طه وحلمى سالم.

كما كان مهموماً بالبعد عن لغة النقد الأكاديمى الجافة، حيث كان يسعى للوصول إلى أعماق النص عبر لغة يجمع فيها بين الإبداع والنظرة الأكاديمية والبعد عن القوانين، ورغم ثراء هذا الكاتب والناقد والمترجم فى مواهبه المتعددة ورغم حصوله على كل هذه الجوائز إلا أنى بالفعل حزنت وأنا أحضر الامسيتين لأننى لم أر الحاضرين بكم العدد الذين يحضرون تأبينا لممثل أو راقصة ... أنا لا أسخر من الفنانين أو غيرهم ولكن أمن المعقول أن الدكتور عبد القادر القط وأمثاله من الأدباء والعلماء والفلاسفة لا يحضر تأبينهم إلا أعداد تحصى على أصابع اليدين فقط...

لن اندهش فهذا هو الوضع منذ وجد الكون بطبيعته ووجد متأملين له بعقلية محلقة وروح شفافة...

وكان د/ عبدالقادر القط رمزا لهذه الروح فهو وصل فى مرحلة أثناء دراسته لمفهوم الشعر وقراءاته للنقد العالمى أن تبلور لديه وعى نقدى عال وعميق جدا بعناصر الشعر المتعددة والمختلفة ووجد أن أدواته لا تساعده فى تحقيق ذلك، وأخذ يشجع الشعر الحر وشعر التفعيلة وحاول أكثر من مرة الكتابة بما يؤمن به ولم يطاوعه قلمه فيخدعه ويكتب شعراً عمودياً، فهل يصل لهذا العمق إلا رجل من الجيل الثانى للعمالقة رواد النهضة الثقافية المصرية امتدادا لعباس العقاد، وعبد القادر المازنى وأحمد شوقى، كان صاحب قلم متمكن فى التحليل والتقويم واحتضان كل جديد، ومن ابرز انجازاته الأدبية كتاباه «الاتجاه الوجدانى فى الشعر العربى المعاصر/ الكلمة والمهجر فى القرن العشرين» ...

كان بالفعل مهموما مثل سابقيه جميعهم بالقضايا الأدبية، وقضية الدفاع عن الشعر الحر والحداثة والكتابة الحرة عموما، كما أنه كان يساعد الشباب المبدعين فى النشر دون عناء بطريقته الخاصة فكان له الكثير من التلاميذ فى الوطن العربى من الشباب ممن أشرف على رسائلهم وقومها حتى يصيروا أساتذة فيما بعد، بل وامتدت أنشطته إلى خارج مصر، فقد كان شريكا فى أعمال اليونسكو العربى والدولى إلى جانب انجازه الكبير فى الدفاع عن اللغة العربية.

ولم تقتصر آراؤه الحادة والصارمة على الأعمال الأدبية والفنية فقط، بل انتقد أوضاع التعليم كما انتقد ظاهرة الأثرياء الجدد فى كتابه «أربعون صباحا» الذى صدر العام الماضى.

نتساءل جميعاً.. ما الذى جعل هذا الرجل له كل هذا الأثر فى حياتنا؟ ذلك لأنه لم يكن ممن يمرون هكذا دون ترك علامة داخلك، كما أنه كان مخلصا للتيار الذى استهله د. طه حسين بحق.. وكان يرى أن الإنسان الجامعى يجب أن ينفتح على العالم لا يقيد نفسه بالخط الأكاديمى، كما أنه لم ينحصر حول مجموعة من الدراسات الجامعية بالمعنى التقليدى، فكان لروح الشباب فيه أثر على المدى الطويل حتى أنه لم يكتب حتى آخر أيامه على اعتبار أنه الكاتب الكبير المخضرم، بل كان يكتب بروح شاب يبدأ أولى خطوات السلم بعقلية ناضجة وخبرة ظاهرة، كما هو واضح فى قصيدته العامية الأخيرة «المستحيل»، وكان له مقولة محببة إلى نفسه وهى «أن ما يأتينى لا أرضاه وما لا أرضاه يأتينى».

أتى الموت فى وقت كان يتدفق حيوية ونشاطا وشعرا، لكنه لم يخضع له بسهولة، كما لم يخضع لمعارك أخرى كثيرة فى منتديات الأدب والثقافة والفكر العربى، بل صمد بروحه الحائمة بيننا الآن توزع علينا ابتسامته وكتاباته محاولة أن تورثنا أفكار د. عبد القادر القط.. وجميعنا نفتح ذراعينا لأخذ عطايا الروح.. وسنظل دائماً على استعداد لاستقبال المزيد من ميراث الدكتور عبد القادر القط...

ملحوظة:

لم أتداول لفظ «الراحل» بكثرة
لأننى أعتبر أن الموت لا علاقة له بالرحيل.

سهى زكى

معركة أدبية سياسية تشغل ألمانيا

يعد «مارتين والسر» واحداً من أهم وأبرز كتاب الرواية الحديثة فى ألمانيا، ظلت حياته هدفاً ومركزاً لكثير من السجالات والجدل كما خاض العديد من المعارك الفكرية والنظرية كأقل ثمن يدفعه «والسر» مقابل اعتناقه لأدبه الملتزم».

فى الآونة الراهنة يخوض «والسر» إحدى معارك حربه الطويلة ضد الإرهاب والقهر الفكرى.

الغريب فى الأمر أن الأصوات قد ارتفعت فى ألمانيا منددة بكتاب مازال قيد الطبع لم يقرأه أحد بعد، ولكن يبدو أنها من الجلبة التافهة غير المبررة التى فتن بها المثقفون الألمان ليتبعهم بعد ذلك قراء المجلات والكتب الخفيفة.

وللمعركة الدائرة الآن جذور قديمة فمنذ أربع سنوات أثار «والسر» جدلاً قومياً مرعباً فى طول ألمانيا وعرضها عندما اتهم الأجانب الذين أقاموا دعوى اوشفيتز، والهولوكست بأنهم تعمدوا إلحاق الخزى والعار بالمواطن الألمانى بهدف الحصول على امتيازات ومصالح سياسية بالدرجة الأولى.

ونتيجة لذلك اتهم «والسر» بأنه معاد للسامية وكان «المجلس المركزى لليهود الألمان» وراء هذه التهمة التى تعد من أفظع الجرائم التى يمكن أن يرتكبها مواطن ألمانى.

والأعجب من كل ما سبق أن «ديتش رانسكى» الناقد الأدبى الأشهر وأحد اليهود الناجين من «الهولوكست» كان من أهم المدافعين عن «مارتين والسر» وبرغم من أن «والسر» ليس من كتابه المفضلين إلا أن رانسكى أكد قائلاً «أنا أعرف جيدا أن مارتين والسر ليس ضد السامية».

والآن يتهم «والسر» البالغ من العمر الخامسة والسبعين بمعاداة السامية للمرة الثانية إذن ما هى الأسباب فى هذه الرواية التى قرأها عدد قليل من الناس من خلال المسودات يقوم «والسر» باغتيال «ديتش رانسكى» البالغ من العمر اثنين وثمانين عاماً وبشكل استعمارى طبعاً.

هذا هو ما جاء فى روايته المسماة «موت الناقد» لقد ابتدع «والسر» شخصية موازية «رانسكى» وجعل لتلك الشخصية كل ملامح «رانسكى» بلا مواربة، فالبطل أحد الناجين من مأساة الهولوكست كما أنه ناقد معروف إلا أن هذا الناقد الشهير يقتل فى جريمة بشعة - ظاهريا على أقل تقدير، ويكون مؤلف الرواية هو الجانى.

تعترض الرواية على ما يسمى «بالتحليل النقدى» اعتماداً على حياة «رانسكى» الذى ولد فى برلين وكان الوحيد الذى بقى على قيد الحياة أثناء الحرب العالمية الثانية فى حين قتل كل أفراد أسرته.

الفنتازيا العميقة التى صيغت بها تلك الجريمة روعت ناشر «فرانكفورتر الجيمين زيوتنج» فكتب إلى «والسر» خطاباً مفتوحاً مؤكداً فيه على أن كل الجرائد سوف ترفض نشر هذه الرواية مسلسلة على صفحاتها «لأنها مليئة بالصيغ المبتذلة التى تفوح منها معاداة السامية» منهياً خطابه المفتوح بأنه لن يقوم بنشر هذه الرواية.

أما «ديتش رانسكى» نفسه الذى تسلم إحدى نسخ الرواية المكتوبة بخط اليد فى الأسبوع الماضى فقد أدان الرواية بشدة لما تتفجر به من معاداة للسامية بوقاحة شديدة وأضاف «إنها حقا رواية متوحشة» على حين أخبر النقاد زيونتج إنه لم يسبق لمارتين والسر» أن كتب بهذا الشكل الردىء من قبل» على الجانب الآخر يصر «والسر» على أن كل ما يوجد بهذه الرواية عن الهولوكست هى أمور فرعية على حين يظل الموضوع الرئيسى للذى أراد الوقوف عنده هو «نفوذ الناقد فى عصر الصورة المرئية والتلفاز» ويضيف إن ردود الفعل الملتهبة هذه قد روعته تماماً كما روعه ذلك الخطاب المفتوح من الناشر.

لقد ظل «ديتش رانسكى» لعقود طويلة المحرر الأدبى للجريدة الشهيرة «سيتشر ماتشر» ولم يجىء عام ١٩٨٨ إلا كان مقدما للبرنامج التليفزيونى الأكثر شعبية فى ألمانيا وهو برنامج «رباعية الأدب» الذى يهتم بعالم الكتاب وظل يقدمه لردح طويل من الزمن حتى تقاعد مؤخراً.

لقد ساعد نفوذ «رانسكى» فى إحياء اتجاهات أدبية وعرقلة وموت اتجاهات أخرى ولم يكن أى ود لمارتين والسر» وأعماله وبخاصة فى السنوات الأخيرة.

«الهجوم على ديتش رانسكى لم يكن لكونه يهودياً يقول والسر ويضيف «بالنسبة إلى فإن النقطة المحورية تكمن فى كشف آلية سير الأمور فى عالم النقد الأدبى وكيفية استخدام فرد واحد مثل «رانسكى» لنفوذه فى عالم الأدب بشكل فيه الكثير من استغلال النفوذ والتسلط.

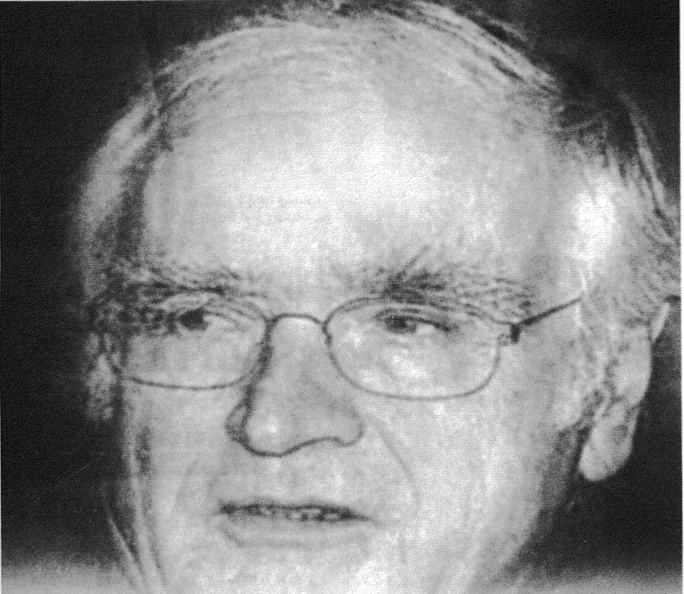
وتعلق جريدة «ديوويلت» اليومية المحافظة على الأحداث قائلة «أصبحت هناك ضرورة لإجراء كل الخطوات المهمة بحرص شديد لتهيئة المناخ للمصارحة الذاتية واكتشاف أهم التغييرات التى اجتاحت الجمهورية الفيدرالية بعد الحرب»

وتضيف الجريدة «إن كل الأقنعة قد سقطت فأى كلام عن السامية سواء جاء بشكل مستتر أو بشكل واضح وبلا مواربة هو كلام محرم».

«ولجارى سميث» طالب الأكاديمية الأمريكية ببرلين رأى آخر فهو يرى أن «والسر» ليس بريئاً ولكنه إنما يختبر إلى أى مدى يستطيع الخوض فى هذه المعتقدات كما فعل من قبل»

ويضيف «إنه يضغط على أمور شديدة الحساسة ليجذب الاهتمام إلى نفسه» وهذا بالضبط ما فعله خطاب «زيتونج» المفتوح فهذا الخطاب فى خدمة أهداف والسر والناشر بالدرجة الأولى ولكن هذا لا ينفى أن ما جاء به صحيح.

كتب «والسر» أكثر من أربعين كتاباً، وهو واحد من أهم كتاب ألمانيا فى فترة ما بعد الحرب فهو ينتمى لهذا الجيل الذى يضم «هنريش بول» وجونترجراس» وسيجفريد لينتس. وحتى ديتش رانسكى نفسه لم يستطع إلا أن يحتفى برواية «والسر» «الحصان الهارب» عام ١٩٧٨ واعترف بأنها من أفضل الروايات فى الأدب الألمانى على الإطلاق. ولم يكن



الأمر كذلك بعد صدور روايته «وراء كل هذا الحب» كذلك اختلف رد فعل «رانسكى» تجاه السيرة الذاتية «لوالسر» التى أصدرها حديثاً بعنوان «وهم جميل» ليصف فيها أمه وقرارها الحاسم السريع للالتحاق بالحزب النازى مبكراً عام ١٩٣٢، فى هذه المذكرات يقلل «والسر» من شأن اضطهاد اليهود فبالنسبة إليه كانت هذه السيرة الذاتية «مواجهة أليمة مع الماضى البعيد».

لقد كتب «والسر» عن الماضى الذى يصر على أن يظل حياً فى ألمانيا وعن استحالة استيعاب ذلك الماضى ووضعه فى مكانه الصحيح بين مخلفات الزمن.

يقول «والسر» لا يمكنك أن تتفه أحداث الماضى، كما لا يمكنك أن تتلاعب بها وبخاصة أحداث الهولوكست فهذا الفصل من التاريخ لا يمكن طيه بل إن مجرد التفكير فى طيه جنون مطبق وكذلك فأنت عاجز عن أن تصف علاجاً يهدى الألمان إلى كيفية التعامل مع هذا الخزى القومى وهكذا تظل المشكلة قائمة بلا حلول واضحة».

بقى أن نعرف أن رانسكى دخل معركة عنيفة مع جونتر جراس الروائى الألمانى الكبير مرتين.

مرة عندما قام الناقد الألمانى اليهودى بتمزيق روايته (حقول ممتدة) علناً في برنامجه النقدى فى التليفزيون وتحت دعوى أنها رواية تشوه التاريخ الألمانى.

وأخيرا عندما أعلن جونتر جراس إدانته للأعمال الاجرامية التى تقوم بها إسرائيل ضد الفلسطينيين، وقال أنها تشبه نفس الأساليب التى تعرض لها اليهود أمام النازى وهكذا تحتدم المعركة فى ألمانيا وتأخذ أبعادا ثقافية وسياسية واسعة..

ولاء فتحى



مذكرات الزعماء وكتابة التاريخ

فى ختام الموسم الثقافى، لجمعية النداء الجديد عقدت ندوة حول «الاعتماد على مذكرات الزعماء فى كتابة التاريخ»..

أكد فيها «د.عبادة كحيلة»، أستاذ التاريخ بجامعة القاهرة الذى أدار الندوة، أن الاعتماد على مذكرات الزعماء كمصدر من مصادر كتابة التاريخ، ليس بظاهرة جديدة، فقد كتب «يوليوس قيصر» مذكراته عن حروبه فى «بلاد الغال»، وما كتبه «أسامة بن منقذ» زمن الحروب الصليبية، وكتابات «ونستون تشرشل» عن «حرب البوير» والحرب العالمية الثانية. وفى مصر، كتب د.محمد حسين هيكل مذكراته، وكذلك «محمد فريد»، و«سعد زغلول» وغيرهم. غير أن رجال ثورة يوليو ١٩٥٢ أفرطوا فى كتابة مذكراتهم، وأبرز من كتب منهم الرئيس السابق «أنور السادات» الذى كتب كتابين: «يا ولدى هذا عمك جمال»، و«البحث عن الذات»، وكل منهما يختلف مع الآخر بشكل واضح، على حد قول «د.كحيلة»، كما كتب «عبد اللطيف البغدادى»، و«محمد نجيب»، و«خالد محيى الدين». وغيرهم من الضباط الأحرار مذكراتهم، كذلك كتب قادة حرب أكتوبر مذكراتهم منهم «الفريق عبد الغنى الجمسى»، و«الفريق سعد الشاذلى»، و«الفريق محمد فوزى»، وغيرهم.

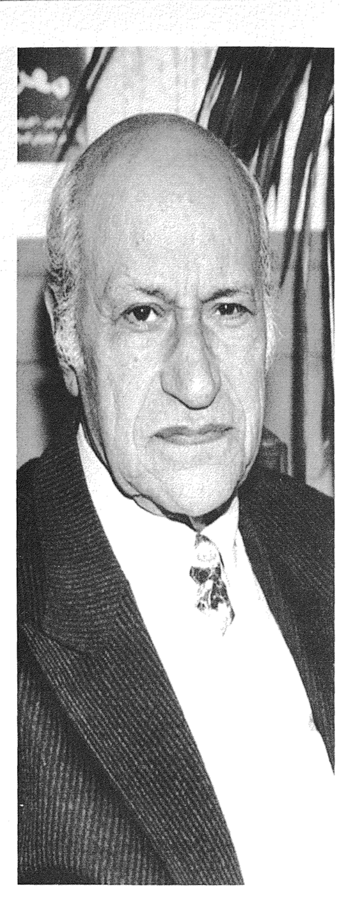
لكن، حجم الخلافات والاختلافات الضخمة فيما بين هذه المذكرات، إلى حد تضاربها، يطرح قضية مدى إمكانية الاعتماد على هذه المذكرات فى كتابة التاريخ.

فى هذا الإطار،ميز د.رءوف عباس بين «اليوميات والمذكرات» والذكريات.

فاليوميات، مصدر أساسى للمشتغلين بالحياة السياسية، حتى أن الأطفال فى الغرب وخاصة فى اليابان يتعلمون كتابة يومياتهم، وكانت عادة متبعة لدى مثقفينا فى القرن التاسع عشر. عن يوميات «محمد فريد»، ويوميات «سعد زغلول»، وتتميز اليوميات بقدر كبير من المصداقية، ويمكن الاعتماد عليها كمصدر مهم لكتابة التاريخ، ذلك لأن اليوميات لا يستهدف كاتبها النشر على الرأى العام، كما أنه يدونها يوما بيوم، فلا تضيع الحقائق والوقائع فى غياهب الذاكرة.

أما المذكرات، فهى بالأساس تعتمد فى كتابتها على «اليوميات»، لكنها أقل مصداقية، لأن كاتبها يستهدف نشرها، ويحرص بالطبع على تغطية العورات، وأن يترك انطباعاً طيبا لنفسه عند القارئ.

أما النوع الثالث، وهو السائد لدينا الآن، وهو كتابة الذكريات، لا تعتمد على يوميات أو وثائق، لكنها تعتمد على ذاكرة صاحبها وقدرته



على استرجاع الماضى، وهى المسئولة عما يحيط بتاريخنا المعاصر من ضباب. وما يحيط الوقائع والأحداث من تضارب وتناقض فى الروايات، وقد تستثنى من ذلك، على حد قول د.رءوف، مذكرات «عبد اللطيف البغدادى»، لأنه اعتمد فى كتابتها على «يومياته» التى حرص على تدوينها عندما بدأت الخلافات تدب فى مجلس قيادة الثورة.

ولذلك، تخوف «الرئيس السادات» عندما عرف بأن «بغدادى» يكتب مذكراته، فبادر بانشاء لجنة كتابة تاريخ الثورة، وأصدر قانونا يمنع أى مسئول من نشر مذكراته إلا بعد مضى ٥٠ عاماً على الأحداث التى يتناولها.. ومع ذلك نشر «البغدادى» مذكراته. وتعثرت لجنة كتابة تاريخ الثورة بعد أن جمعت أطناناً من الوثائق والشهادات، وتوقفت تماماً بعد ذلك.

وأضاف د.رءوف عباس أن الدول المتقدمة تحرص على أن يكتب ساستها مذكراتهم، ولذلك تسمح لهم بالاطلاع على الوثائق اللازمة، والمتعلقة بالأحداث التى شارك فى صنعها، لضمان الدقة، كما تشجعهم على إيداع أوراقهم الخاصة فى دار الوثائق أو فى مكتبة عامة، مع وصية بنشرها فى الوقت الذى يحدده.

فكتابة المذكرات أمر مهم، ليس فقط كمصدر لكتابة التاريخ، لكن الأهم أنها تساهم فى تربية الكوادر السياسية.

أما عندنا فالأمر مختلف، فالوثائق فى بلادنا تعتبر ملكية خاصة للمسئول، فعلى سبيل المثال، قام أحد رؤساء الوزارات فى مصر يوم إقالته، بشحن «سيارة نقل» بوثائق مجلس الوزراء باعتبارها أوراقا خاصة، ولم يكن يفعل شيئاً غير عادى، بل مارس أمراً معتاداً، وهو ما يعتبر نزحاً للوثائق، وتبديداً لأهم مصادر كتابة التاريخ.

وفي هذا الإطار نذكر مثالا آخر: وهو اختفاء وثائق «عبدالناصر» وظهور أجزاء منها بعد سنوات، منشورة فى بعض العواصم الأوروبية.

ورداً على سؤال بشأن إمكانية اعتبار كتابات «د.عبدالعظيم رمضان»، المؤرخ والكاتب السياسى، مراجع فى التاريخ، قال «د.رءوف» إن كتابه عن تطور الحركة الوطنية فى مصر فى النصف الأول من القرن العشرين، مرجع تاريخى مهم، أما كتاباته السياسية لا تحكمها الدقة قدر ما تتحكم بها الانحيازات السياسية.

أما عن قضية تدريس التاريخ فى المؤسسات التعليمية المصرية يرى د.رءوف عباس أنه منذ قيام الثورة، نعانى من اضطراب التوجهات فى دراسة التاريخ وتدريسه، ففى بداية الثورة، استمر تدريس وتمجيد التاريخ المصرى الفرعونى القديم والإسلامى، ثم بدأت فكرة العروبة فى أواخر الخمسينات، وبدأنا فى تأليف التاريخ الحديث، والنظرة السلبية لتاريخ «أسرة محمد على»، وتحولت مناهج التدريس من المنطق والتوجه المصرى إلى التوجه العروبى، ثم جاءت حقبة الرئيس السادات، ليتراجع عن التوجه العروبى، ويجعل التاريخ الفرعونى هامشيا، ويبرز التيار الإسلامى وتسييد فهمه للتاريخ. ووسط هذا التخبط، تبرز أكبر مشكلة تواجه مصر الآن وهى تخلف وفساد مناهج التعليم.

خالد الفيشاوى

الإسلام فى عالم متغير

الإسلام فى عالم متغير هو عنوان المؤتمر العالمى الرابع عشر الذى عقده المجلس الأعلى للشئون الإسلامية وحضرته مائتا شخصية عالمية ضمت رجال دولة يشغلون منصب وزراء الأوقاف ومفتى الدول الإسلامية كذلك ضم مفكرين إسلاميين يرصدون المتغيرات التى تقع ويرفعون أصواتهم بالخطر الذى يحدق بالعالم كله سواء فى شطره الإسلامى أو شطره الآخر.

كما حضره أيضا مفكرون يهتمون بالقضايا والمشكلات التى تهم المسلمين في أوروبا وأمريكا وآسيا.

ورغم أنه المؤتمر الرابع عشر أى أنه سبق بثلاثة عشر مؤتمراً إلا أن موضوعه جاء مختلفا عن السياق الذى جاءت فيه المؤتمرات السابقة والتى تعودت النبرة الهادئة والموضوعات التى يهتم بها من يشعر بالأمن والترف الفكرى.

وكما يبدو من العنوان وهو «الإسلام فى عالم متغير» عكس مدى ما يعيشه مفكرو العالم خاصة العالم الإسلامى من قلق بالغ خاصة بعد أحداث ١١ سبتمبر التى وقعت في منعطف تاريخى يمر به العالم شديد الخطورة حيث يعيش حقبة القطب الأوحد الذى لا تحكمه سوى القوة، ولا توجد قوة أخرى تحقق التوازن وتمنعه من التمادى فى الشعور بنشوة البغى والتسلط ولا شك أن وجود القوة الموازية يحقق للمجتمع العالمى خاصة المجتمعات الضعيفة نوعاً من الأمن يحرسه تعادل القوتين العظميين.

فإذا اضفنا حالة التربص التى يعيشها هذا القطب الجائر بالعالم الإسلامى إما طمعاً فيما يملكه من ثروات يريد أن يضع يده عليها بإحكام شديد ويطمئن أنها لن تضيع من يده وأما خوفا من انبعاث هذا المارد الذى ينظر إليه هذا القطب ومن حوله باعتباره العدو البديل الذى يستطيع أن يعكر عليه صفو عولمه العالم أو أمركته بمعنى أوضح.

رسالة الرئيس

جاءت رسالة الرئيس مبارك التى ألقاها نيابة عنه الدكتور عاطف عبيد رئيس الوزراء إلى المشاركين فى ا لمؤتمر معبرة تماماً عن خصوصية هذا اللقاء الغربى الشرقى - إن صح التعبير - وكذلك عن ظروف المرحلة والفترة التى يمر بها العالم من انعدام وزن وخطورة المسئولية خاصة على المفكرين على ضفتى النهر فى توضيح الحقائق وتعبيد الطرق التى تحقق التلاقى بين الشرق والغرب ونزع فتائل الانفجارات الفكرية التى تزيد العداء وتكريس حالة التدابر التى يعيشها العالم الغربى مع العالم الإسلامى.

ومما جاء فى الرسالة: «على الرغم من أن الإسلام الذى مضى عليه الآن أربعة عشر قرنا من الزمان قد انزل رحمة للعالمين فقد نجحت بعض ابواق الدعاية الإعلامية فى التركيز على ما يصدر من بعض أبناء المسلمين من تصرفات فى الفترة الأخيرة وربطت بشكل أو بآخر بين الإسلام والإرهاب متجاهلة المسببات الأساسية لهذه الأحداث الناجمة عن تزايد مشاعر اليأس والاحباط نتيجة لاعتبارات سياسية واقتصادية واجتماعية لا دخل للإسلام فيها من قريب أو بعيد.

وأضافت الرسالة!! إن مؤتمركم اليوم يعد حلقة فى سلسلة جهود ينبغى أن تتواصل وتتدعم من أجل الكشف عن الصورة الحقيقية السمحة للإسلام بوصفه دين سلام ومحبة وتعايش إيجابى وتعاون مثمر بين البشر من كل الأجناس والأعراق والحضارات فى إطار يقوم على الحقائق التى حكمت وستحكم علاقة المسلمين بغيرهم من الشعوب بغض النظر عن دياناتها ومذاهبها.

وقد طالب المشاركون فى المؤتمر بأن تكون رسالة الرئيس وثيقة من وثائق المؤتمر التى يسترشد بها فيما يتم عمله من أجل تحقيق أهداف المؤتمر.

تناول المؤتمر فى مناقشاته التى استمرت ثلاثة أيام أربعة محاور هى حقيقة الإسلام والعلاقة بالآخر والجهاد ورؤية مستقبلية. كما ناقش المؤتمر ٤٥ بحثاً اتصفت بحقيقتين وعكست حالتين.

أما الحقيقتان فهى أن العلماء الذين أتوا من الغرب هم أكثر الناس وعياً بما يحدث وبأزمة المسلمين فى هذا العالم المتغير لأنهم يعيشون فى الغرب ويمارسون التفاعل الإنسانى بخاصة المسلمون منهم بينهم وبين الآخرين كما يلمسون بوضوح النظرة المغيمة للإسلام فى هذه البلاد حتى أصبح محصوراً فى امرأة لا يظهر منها شىء تسير خلف رجل ملتح غليظ القلب مستعد للاشتباك مع الآخرين فى أى لحظة.

والحقيقة الثانية: أن المفكرين الشرقيين المهتمين بالقضية أقل وعياً بما يحدث ويدور على الساحة الدولية بالنسبة للمسألة الإسلامية ويدورون بأفكارهم فى موضوعات ثابتة منذ فترات طويلة وبنفس الأساليب.

أما الحالتان فقد اتضحتا من الأبحاث المقدمة أن هناك من يعيشون فى دائرة لم تنفتح على المتغيرات الجديدة بالنسبة لأفكارهم ومازالوا يرددون أمورا تجاوزها الزمن بل يبدو من أبحاثهم وكأنها معدة لكى تقدم لأى مؤتمر يدعون إليه كمن يقدم بحثا عن «الإسلام دين السلام» فى حين أن الأمر قد تجاوز الحديث عن السلام فى الإسلام وأصبح فى دائرة البحث عن طوق نجاة فى عالم يتغير بشكل مضطرد ويتحول بشكل يكاد يكون هستيريا ويبحث عن عدو يحاربه ويصب عليه عصارة العنف التى خلفتها الحضارة الغربية التى تعبد الدولار وتجعله هدفا وغاية وليس وسيلة ومعيناً.

والحالة الثانية هى حالة الوعى والإدراك الكامل بأبعاد المشكلة التى تتطلب علاجاً سريعا وعاقلا فى الوقت نفسه يحقق حالة من التوافق بين الالتزام بثوابت العقيدة والاندماج مع الآخر واقناعه بأن العلاقة علاقة تعاون وتكامل وليست محاولة لسحق الآخرين وإجبارهم بالقيم لتى يؤمن بها.

كان أكثر المفكرين والغربيين وعياً بالمشكلة من الذين شاركوا فى المؤتمر المفكر الألمانى مراد هوفمان والشيخ مصطفى سيرتس مفتى



البوسنة وقد بدأ ذلك فى تفسير مراد هوفمان للنظرة الغربية لحقوق الإنسان واختلافها عن النظرة الإسلامية وسر كيل الغرب بمكيالين والتزام المسلمين فى الماضى بما لهم وما عليهم فقال: الغرب يعتبر حقوق الإنسان من حقه هو أما فى تعامله مع الآخر فإنه يستخدمها كسلاح للتأثير على الدول وتحقيق الاطماع والتدخل فى شئونها لانه يعتبر هذه الحقوق من اختراعاته التى تحقق له أهدافه.

أما المسلمون فقد نظروا إلى هذه الحقوق باعتبارها دينا لا يجوز الاجتراء عليه وأن الله سيحاسبهم على الخروج على هذه الحقوق وهو ما يضعه الغرب فى اعتباره لذلك طبق المسلمون هذه الحقوق فى الماضى التزاما بأوامر دينهم.

خلط الأوراق

وفى كلمته حول مستقبل العلاقة بين الحضارة الإسلامية والحضارات المعاصرة نبه أحمد صدقى الدجانى المفكر الفلسطينى إلى خطورة محاولة خلط الأوراق والربط الظالم بين الإسلام والإرهاب واتهام العرب بمعاداة الحضارة وتشجيع الإرهاب مؤكدا أن الأمر يتطلب وقفة موضوعية لبيان حقيقة الإسلام وبيان عطاء الحضارة الإسلامية التى قدمت النموذج الرائع للتعايش الإيجابى بين الأديان والحضارات وأشار الديجانى إلى أن الحضارة الإسلامية فى جملتها مستهدفة بحرب العولمة التى يشنها الغرب بقيادة الولايات المتحدة الأمريكية والتى يقوم جيش الاحتلال الإسرائيلى بحرب إبادة على الشعب العربى الفلسطينى.

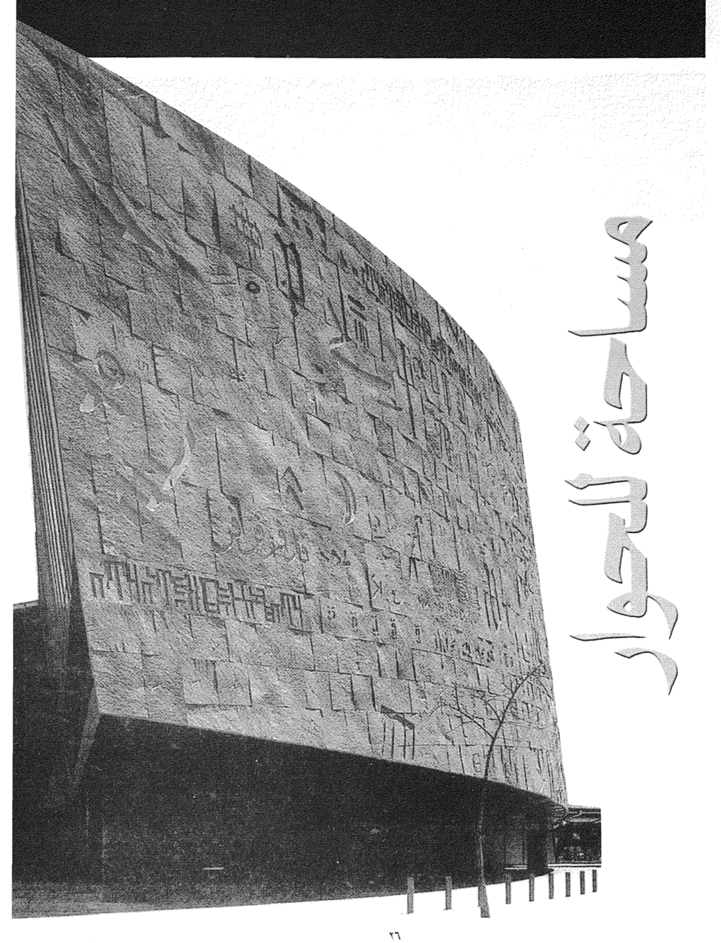
توصيات المؤتمر

وفى نهاية أعماله طالب المؤتمر بأهمية إنشاء قناة تليفزيونية فضائية ثقافية عالمية تتولى التعريف بالإسلام ونشر حقائقه، مع ضرورة إقامة الحلقات الثقافية بين مفكرى المسلمين والمفكرين الغربيين حتى يتم توضيح الصورة الحقيقية للإسلام وإزالة ما لحقها من شوائب.

كما طالب المؤتمر بدعوة الدول الأوروبية بضرورة تنقية المناهج التعليمية لديها من الموضوعات التى تهاجم الإسلام وتعتبره العدو الذى يجب أن يحذره شبابها إذا كانت جادة فى إقامة الحوار الفكرى بين الغرب والشرق وجادة فى دعواتها إلى التعاون والتقارب بين الأديان كما دعا المؤتمر المفكرين المسلمين إلى أهمية التحرك الفورى لتعريف الآخرين بصحيح الإسلام وإبراز حقائقه.

فريد إبراهيم

مساحة للحوار



تقترب تجربة أحمد فؤاد نجم الشعرية في جمالياتها من قوانين الإبداع الشفاهي التلقائي، حيث خرجت التجربة من عباءة الأغنية الشعبية لتتجول أو لتضعك داخل أشكال أخري من الثقافة الشعبية.

وفي هذا الحوار الممتع يتحدث الشاعر بتلقائية وتحاسبه وتحاكمه

سوسن الدويك.

أحمد فؤاد نجم: لم أكتب شعرى من أجل المثقفين والطلبة!!

حوار: سوسن الدويك

مليون يهوذا خان أمانك وانهلك
وفضلت باقى ع السواقى ومنجلك
يفرش حصير القمح فوق دم المسيح
وأنت الجريح.
تيجى الأطباء وتسألك.. ما أعجبك.. ما أنجبك.. ما أحملك.. يا شعب يا روح الخلود
ما أنبلك.. الحكم لك.. والملك لك!

– هذا الموقف «الجذرى» الثورى حوله شاعرنا الثائر الصعلوك أحمد فؤاد نجم إلى زفة إيقاعية، تقود مجاميع المكدودين المحزونين، وتؤكد تنحية الشاعر «المفرد» وفرض سلطة الشاعر «الجمع»..

فتجربة أحمد فؤاد نجم الثرية تقترب فى جمالياتها من قوانين الإبداع الشفاهى التلقائى، حيث خرجت التجربة من عباءة الأغنية الشعبية فى بحرى لتتجول أو لنقل لتتصعلك داخل أشكال أخرى من الثقافة الشعبية ليست غنائية (– كالمثل، أوالحكاية، أو النكتة، أو الجرسة)، ثم تخضع غير الغنائى للغنائى.

هو ظاهرة إنسانية وفنية وسياسية – تشد أسماع الموجوعين والفقراء والحالمين وتسكن – كالعزاء المقيم – قلوب المشوقين للعدل، تسترجعه كلما اشتد الألم.

قالت عنه – المحكمة – فى حيثياتها ضده بالسجن لمدة عام مع الشغل والنفاذ: إن ما أتاه «نجم» ليس بفن أو شعر أو إبداع، وإنما هو إسفاف وسخرية.

وقال عنه الصحفى الكبير الراحل الأستاذ أحمد بهاء الدين أنه أنشأ أول أغنية فلسفية فى تراثنا الغنائى تغوص بك فى تأملات عميقة، ثم تحلق بك معها فى سموات الحيرة والتساؤل.

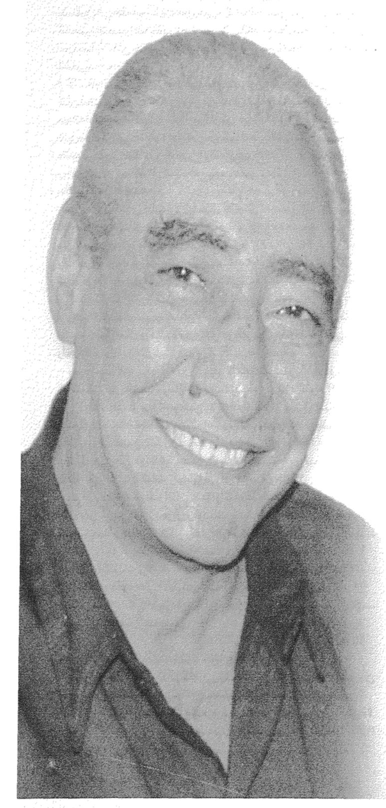
دخل أحمد فؤاد نجم السجن عدة مرات، وتم سحب جواز سفره، وعندما استرد حقه فى السفر ظهر مع الشيخ إمام توءمه على خشبة مسرح «بيت الأصدقاء» فى «شارع أوستون فى لندن ١٩٨٤»، وقف جمهور القاعة لكى يوجهوا لهما التحية وهم ينشدون «بلادى بلادى لك حبى وفؤادى».

انتقده كثيرون، وانتقدهم هو أكثر، شتمه كثيرون وكانت شتائمه تخترق أجسادهم كأنه سيف وليس مجرد لسان، ولكنه فنان كلماته البسيطة هى تتويج لأحلامنا الطيبة الأصيلة فهى ليست مستوردة، ولا تضع المساحيق فوق وجهها وإنما تبلل ملامحها السمراء بقطرات من مياة النيل وتلفحها الشمس، فتمضى رافعة الهامة من خلفها أغانى الحقول ومن أمامها أناشيد المصانع.

/ ما حكاية هذا الشاعر الصعلوك «الفاجومى»؟

– هذا الحوار يتضمن معظم الاجابات حول مناطق شائكة فى سيرة وفن أحمد فؤاد نجم...

/ رجعوا التلامذة
يا عم حمزة
للجد تانى
يا مصر إنتى اللى باقية وإنتى
قطف الأمانى
ولا الصحافة



والصحفجية
شاغلين شبابنا
عن القضية.

/ هذه كلماتك التى غناها الشيخ إمام تحت تمثال «نهضة مصر» أمام ٣٠ ألف طالب.. لماذا انحصرت شهرتك أنت والشيخ إمام فى وسط الطلاب والمثقفين؟ وهل لهذا السبب كتبت لهما؟

- شهرتى ملأت العالم كله، وليس بين الطلاب والمثقفين فقط، ولكن البدايات كانت فى هذا الوسط الذى نظر إلى باعتبارى شيء «أورچينال» أو فانتازيا.. ولم أكتب شعرى من أجل المثقفين أو الطلبة!! وأنا أكتبه للشعب ومن الشعب لأننى منه ولا أكتب عنه، فهو نابع من قناعاتى لأنه بداخلى وأكتبه دائماً للشعب.

/ وهل شعبية الشاعر تأتى من تأثير كلامه فى الناس أم تأثره هو بمشاكل وهموم الناس؟ وهل هذا كافٍ لالتحامك بالشعب، أو إطلاق شعر شعبى على كتاباتك؟

- أنا ضد الذيول التى تلصق بالشعر، وضد التقسيمات الخاصة بالعامية والفصحى فى الشعر، فالشعر إما أن يكون شعراً أو لا شعر.. إما شاعر أو سباك صحى.

/ ولكن هناك فرق بين شعر العامية والشعر الشعبى؟

- لا.. ليس هناك فرق بين العامية والشعر الشعبى ولكن هناك نوع من الغباء والتعالى على لغة الشعب ولا أدرى لماذا؟ رغم أن التاريخ يثبت أنه حين تتجه الحكومة للشعب وتنحاز لمصالحه تزدهر كل الفنون الشعبية ويقدر الفنان الشعبى.

وليس أدل على ذلك من تجربة (تل العمارنة) التى كانت تكتب كل مخاطباتها الرسمية باللهجة العامية، وهذا يؤكد أنه حين تتوحد مصالح الحكومة مع مصلحة الشعب يحدث الرقى ويتطور المجتمع.

الأبنودى.. لا عامية ولا شعبى!!

/ ألا تتفق معى فى أن الشاعر الكبير عبد الرحمن الأبنودى حقق هذه المعادلة فى أنه شاعر وأنه أكثر من اقترب من روح الثقافة الشعبية فى الوقت نفسه؟

- الأبنودى.. ليس شاعر عامية، وليس ممثلا لشعراء العامية فى مصر، الأبنودى فقط جزء من المؤسسة..

/ اسمح لى هذا تجنٍ صارخ على حق شاعرنا الكبير عبد الرحمن الأبنودى، وهذا ليس رأيى الشخصى ولكن رأى جميع النقاد والمتخصصين.. أليس كذلك؟

- ليس لى صلة برأى النقاد أو المتخصصين الذين تتحدثين عنهم.. هو فقط وبشكل حقيقى وموضوعى مؤلف أغانٍ جيد وليس شاعر عامية، ولعلك تتذكرين ما كتبه لعبد الحليم حافظ ومحمد رشدى وغيرهما.

/ أفهم من ذلك أن هناك تضاداً فى العلاقة بين شعر العامية والأغنية أو أنه لا علاقة بينهما أصلاً؟

- الشاعر الشعبى عامة هو الذى يكتب ليس من أجل تحويل شعره إلى (سبوبة) تجلب النقود أو (المصارى) والرضا.

- وأصدق نموذج للشاعر الشعبى هو «أحمد بن عروس» لأن شعره داخل فى نسيج اللغة اليومية للناس وهذا ما حققه فقط أحمد بن عروس



هاجمت عبد الناصر فى الزنزانة.. وبكيته حين مات وكتبت فيه ما لم يكتبه شاعر عربى معاصر.

والمتنبى.

– ويستأنف أحمد فؤاد نجم حديثه عن الأبنودى بأنه صناعة إعلامية، يتساوى فى هذا مع غيره من نجوم الإعلام، وهو بعيد كل البعد عن الشعب والتعبير عنه، فهو يعيش فى الزمالك مع الأرستقراطيين، وليس حريصاً إلا على مكانته فى المشهد الإعلامى، ولكنه ابتعد عن المشهد الشعبى.

/ لا.. فلو لا أن شاعرنا عبد الرحمن الأبنودى عبر تماما عن الشعب ما كان استحق كل هذا التقدير وهو من أهدى شاعرنا العظيم فؤاد حداد فى ديوانه «الأرض والعيال» مقولة «والأرض فين لما بترمى ف سنبلة بشاعر نبيل» ودواوينه «جوابات حراجى» «وجوه» على الشط و«أحمد سماعين» «الموت على الأسفلت» و«المشروع والممنوع».. إلخ.

وحين قال:

«أنا لابس بدلة صحيح
وصحيح لانا عندى بنات ولا ليا عيال
لكن من عيلة العمال
ميل، حمل، كمل، وأعمل كل اللى ما يعمل
وأنا أعرى بدالك جسمى وأشيل الصهد
مادام فى الآخر يبقى ف بلدى حبيبتى شىء
شىء زى الحلم الأزرق.. اسمه السد..

/ وهذه كانت قصيدة بعنوان «أغنية للسد العالى». ألا يعنى ذلك أنه ملتحم تماما بآمال وأحلام شعبه؟! وهل تنفى كل هذه التجربة فى جملة واحدة؟

– ويرد أحمد فؤاد نجم بانفعال شديد: لا «عبد الرحمن الأبنودى» شاعر المؤسسة، وليس الشعب، ولماذا هو بالتحديد يفوز بجائزة الدولة؟! ولماذا لا يفوز فؤاد حداد، أو صلاح جاهين، أو فؤاد قاعود أو بيرم أو بديع خيرى، أو سيد حجاب؟ ولماذا حجبت الجائزة كل هذه السنوات، ثم ظهرت على يد الأبنودى المعجزة؟!!

/ تقول هذا على من كتب «عدى النهار» و«المسيح»، وغيرها ومازالت كلماته هى أقرب الكلمات وأجملها فى أى مناسبة وطنية؟

– ألم أقل لك أنه مؤلف أغانٍ جيد ولكنه ليس شاعر عامية، وإلا ماذا نقول عن مرسى جميل عزيز وعبد الفتاح مصطفى الذى كتب:

«طوف بجنة رينا فى بلادنا وأتفرج وشوف ضفتين بيقولوا أهلاً.. والنخيل ساجد صفوف وابتسامة شمسنا أجمل تحية للضيوف»..

– «احكموا أنتوا».. والله هو مجرد مؤلف أغانى «شاطر» وبس!!

/ هل أنت «حاقد» على الأبنودى لهذه الدرجة؟

– أنا لو «حاقد» على الأبنودى، «أنا أعمل زيه!! أصاحب المؤسسة، وأكتب أغانى زيه، وأحسن منه كمان».

اتهامات.. رجاء النقاش

/ وما ردك على مقال الناقد الكبير رجاء النقاش حين هاجمك ودافع عن الشيخ إمام؟ وماذا يقصد بأنك افتريت على الشيخ إمام والناس أجمعين؟ هذا رغم تحمس رجاء النقاش وتبنيه تجربتك مع الشيخ إمام فى البداية؟

– (هذا نوع من الردح، ولا تعليق عندى وكيف أرد على هذه الشتائم!! وطبيعى أن أى تعبير صادق عن هموم الشعب وأحلامه وأوجاعه لا بد



قال لى هيكل: هذه الأغانى لم تحدث فى تاريخ مصر.

وأن يزعج المؤسسة بصفة عامة وكل من له صلة بها)..

هكذا بدأ فؤاد نجم رده ثم قال بحسم أولا رجاء النقاش لم يتحمس لتجربتنا أنا والشيخ إمام كما ادعى، ولكنه كان موفدا من قبل السلطة لاحتواءنا، وعند تقديمه لنا فى أى حفل مثل (نقابة الصحفيين) مثلا، كان يشترط علينا، عدم إلقاء أغانٍ بعينها، وحين قدمنا الأستاذ رجاء النقاش فى إذاعة صوت العرب قدمنا بالعنوان التالى: «مع ألحان الشيخ إمام» وكأن الألحان هى الحدوتة أو القضية، وكأن كل ما يزعج السلطة هو الألحان..

وبهذه المناسبة أذكر واقعة رواها لى الصديق القاص أحمد الخميسى والذى كان يرافقنى فى معتقل القناطر، وأفرج عنه قبلى، ولما خرج من المعتقل وجد أن «الأستاذ» رجاء النقاش يهاجمنى فى كل مكان فقال له من موقع الصديق: كيف تهاجم نجم وهو معتقل؟! فأجاب «بأننى أهاجمه لأنه شاعر ردئ».. فرد عليه الخميسى قائلاً بتهكم، هل تعتقد أنهم أخذوه فى المعتقل لكى يعلموه كيف يكتب الشعر!

وهذه القصة تساوى عندى فى مدلولها العنوان الذى أطلقه علينا النقاش (مع ألحان الشيخ إمام) أو أى شتائم وجهها لى..

/ ولكن رجاء النقاش اهتم بتجربتك أنت والشيخ إمام بالفعل على صفحات مجلة الكواكب وعبر إذاعة صوت العرب وهذا موثق وحقيقى؟

– أنا لا أنكر أنه أفرد لنا صفحات كثيرة فى مجلة الكواكب ولكنها كانت تعليمات من فوق، وكانوا يذيعون الأغانى محذوفاً منها العبارات التى تثير فى رأيهم غضب الشعب وهذا تشويه لنا.

وعند سؤال رجاء النقاش عن ذلك كان ينكر مسئوليته ويقول أسألوا صوت العرب..

نادم على القصيدة

/ أمر الرئيس جمال عبد الناصر بحبسك أنت والشيخ إمام على إثر أغنية سينا، لأنه اعتبرها إهانة للجيش المصرى الذى يبذل كل دمه فداء للوطن..

فقد كتبت:

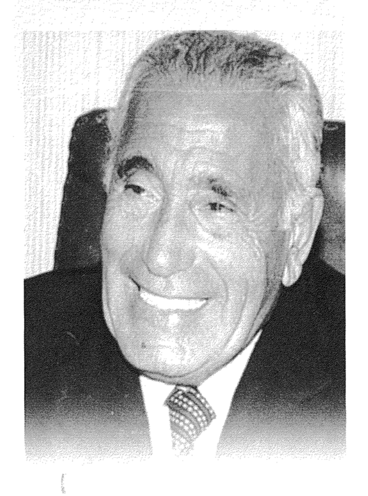
الحمد لله خبطنا تحت بطاطنا
يا محلا رجعة.. ظباطنا
من خط النار
لا تقوللى سينا.. ولا سيناش
ما تخوتناش
إيه يعنى فى العقبة.. جرينا
وإلا فى سينا
هى الهزيمة تنسينا
إننا أحرار..!!

– أعترف أننى نادم على هذه القصيدة ولقد حاولت نسيانها لأنها توجعنى أنا شخصياً.

/ إذن عبد الناصر له الحق أن يغضب ويلحقك المعتقل أنت والشيخ إمام؟

– له الحق فى الغضب فقط، ولكن مسألة الاعتقال.. ليست من حق أحد أبداً أن يصدر قرار لأى مبدع أو شخص عادى..

/ إذن كيف بكيته فى زنزانتك رغم أنه حبسك؟



– لأنه زعيم ووطني لا يستطيع التاريخ تجاهله وأنا لا أستطيع مقاومة محبته، ولقد كتبت في عبد الناصر ما لم يستطع أي شاعر عربي معاصر أن يكتب فيه بيتين فقط أو سطرين وهي قصيدة (زيارة لضريح عبد الناصر) فقد رثيته قائلاً:

موسى نبى، عيسى نبى، محمد نبى
وكل وقت له آدان..
وكل عصر وله نبى
وإحنا نبينا كده
من ضلعنا نابت
لا من سماهم وقع
ولا من مره شابت
ولا انخسف له القمر
ولا النجوم غابت
أبوه صعيدى وفهم
أمه طلعته ضابط
ظبط على قدنا وعلى المزاج ظابط
فاجومى من جنسنا
مالوش مره ثابت
فلاح قليل الحيا إذا الكلاب عابت
ولا يتطيش للعدا مهما السهام صابت.
عمل حاجات معجزة، وحاجات كتير خابت.
وعاش ومات وسطنا على طبعنا ثابت.
وإن كان جرح قلبنا كل الجراح طابت.
ولا يطولوه العدا مهما الأمور جابت..

الشيخ إمام

/ هل بدايتك كانت تشبه بداية الشيخ إمام؟ وهل حكم سليمان جميل الناقد الأكاديمى (أنه جاهل) ينطبق عليك أيضا؟

– أنا لم أدخل مدارس قط، وتربيت في ملجأ بالزقازيق مع الطفل اليتيم عبد الحليم إسماعيل شبانة الذى أصبح فيما بعد العندليب الأسمر.

أما بالنسبة لـ سليمان جميل فهو لم يكن ناقداً أكاديمياً إنما هو (مخبر) وقد كونت هذا الرأى بعد قراءتى لمقالته في الأهرام تحت عنوان (المثقفون والشيخ إمام) حيث يبلغ فيها أجهزة الأمن الجنائى السياسى حين كتب إننا جالسون في ظل الدخان الأزرق نتهكم على الحكام، وأين أجهزة الأمن والرقابة.

هيكل .. والصحافة

/ هل معنى ذلك أن الصحافة لم تعطك حقك أو تعرضت لهجوم كبير من كتابها؟

– طبعاً.. مثلا الأستاذ محمد عودة علق على زواجى من صافيناز كاظم مندهشا بقوله: «يعنى شكوكو تزوج سهير القلماوى»!!

– أما د. لويس عوض فقال لى لم أشأ أن آتى إلى «حوش قدم» فى الغورية فسألته لماذا؟

فقال: لأنكم تشربون الحشيش

– والأستاذ محمد حسنين هيكل قال عنا بعد سماعه لأعمالنا: «هذه صرخة جوع وسوف نقتلهما (أنا والشيخ إمام) بالتخمة.. ولكنه بعد أن استمع إلينا في منزل الأستاذ محمد سيد أحمد وبحضور د. لويس عوض ود. مجدى وهبة، ولطفى الخولى، والرئيس عبد العزيز بوتفليقة، وحينما سأله لطفى الخولى بعد انتهاء السهرة إيه رأيك يا محمد بيه (هيكل)..

قال بالحرف الواحد (إن ما سمعته الليلة لم يحدث في تاريخ مصر، المكتوب على الأقل).

وكان د. لويس عوض يقوم بتصوير السهرة بكاميرا فيديو فقلت لهيكل: «لاحظ أن د. لويس يصور الآن» فقال تعالى لى أنا مستعد أن أطبع رأيى هذا على أسطوانة!!

/ لم تترك ظاهرة من ظواهر الحياة السياسية والاجتماعية والفنية والثقافية إلا ونالها منك هجوم ساخر لاذع فمن هو: الكاتب الرسمى، والمطرب الرسمى والشاعر الرسمى؟

– الكاتب الرسمى: محمد حسنين هيكل، والمطرب الرسمى محمد عبد الوهاب، والشاعر الرسمى صلاح جاهين ثم الأبنودى الآن.

/ هذه أول مرة تذكر صلاح جاهين بسوء؟

– ذكرته وقلت أنه الشاعر الرسمى للنظام وأحب أضيف أنه أخذ منى (دولا مين؟ ودولا دولا مين؟ – دولا عساكر مصريين.

بهاء كتب بأنى صاحب أول أغنية فلسفية.



دولا ولاد الفلاحين..
ولم يشر إلى أننى صاحبها مطلقاً..

/ ولماذا لم تحاول أن تكمل تعليمك أو تصقل موهبتك بالدراسة؟

– أنا أثقف نفسى بنفسى، وحتى الآن لا أعرف علم العروض ولم أحاول قراءته لأنى أؤمن بأن الشعر موهبة فطرية، وثقافتى تكونت من خلال قراءاتى الخاصة وهى تحصيلى الخاص وأول كتاب قرأته كان رواية (الأم) لـ چوركى ثم يوميات نائب فى الأرياف لـ توفيق الحكيم. ثم قرأت لبيرم لتونسى وبديع خيرى والمتنبى.

أنا والخميسى

/ قال.. عبد الرحمن الخميسى «أن الشاعر أحمد فؤاد نجم يستعمل الصور الشعبية فى شعره، وأخطر من هذا أنه يستخدم الصياغة الشعبية فى نظم أغانيه فلا يصنع فى جسد الشعر الشعبى أجنحة من التهويم لا يستطيع أن يطير بها».

«إن قصائده البسيطة تستمد روعتها من بساطتها ولكونها تمشى بقدميها على الأرض.. أرضنا نحن.

– ابتسم أحمد فؤاد نجم وقال:

«شوفى الناس اللى بتفهم»
صباح الخير على الورد اللى فتح
فى جناين مصر
صباح العندليب يشدى
بألحان السبوع يا مصر
صباح الداية واللفة
ورش الملح فى الزفة
صباح يطلع بأعلامنا
من القلعة لباب النصر

– وهذه الأبيات فى الحقيقة لم أستطع مقاومة غنائها معه وهو يدق بأنامله على طاولة السفرة التى كنا نجلس بجانبها.. فهى أغانى فترة دراستى بالجامعة التى تربيت عليها.

/ تناول ظاهرة أغانيكما معا أنت والشيخ إمام بالتحليل د. حسن حنفى، ود. فؤاد زكريا ود. أحمد أبو زيد، باعتباركما امتداداً للشيخ محمود صبح، درويش الحريرى، وعلى محمود وغيرهم من أساطين الإنشاد الدينى.

/ ترى لماذا تعرض كل هؤلاء لتحليل «الظاهرة» الجديدة الخاصة بك والشيخ إمام، ولماذا كنتما ظاهرة مصرية خالصة بهذا الشكل؟

– وانطلق فؤاد نجم فى الحديث بحماسة قائلاً، نعم فكل قصائدى تؤكد على مصريتى، أنا لست خواجة ولم أنبهر بالحضارة الغربية رغم أننى عشت فى باريس ولم أنسحق أمام هذه الحضارة، لأننى فخور بحضارتى والجانب الأكبر من ثقافتى مستوحى من الموروث الشعبى المصرى.

وهؤلاء المفكرون والأساتذة مخلصون للوطن يدرسون أى ظاهرة يرصدونها ويحللونها ويرونها تستحق وكذلك جديرة بأن تدرس.. حتى أن أستاذنا أحمد بهاء الدين قال عن أغانينا، أنها أول أغنية فلسفية فى تراثنا الغنائى تغوص بك فى تأملات عميقة ثم تحلق بك فى سموات الحيرة والتساؤل..

اللحن يعبر عن المعنى والمعنى يرقى باللحن ويتألق..

/ ولكن لماذا تم الانفصال بينك، وبين الشيخ إمام بعد رحلة حب طويلة وتشكيل هذه الظاهرة الفريدة؟ واتهام البعض لك باستيلائك على أمواله؟

– أسباب الانفصال كثيرة، ولكن الشيخ إمام توفاه الله ولا داعى للخوض فى هذه الأسباب وأحب أن أؤكد أن كل من كتب فى هذه الخلافات لم يكن حسن النية، ثم أننى أود أن أقول لك مثلاً شعبياً «يا غراب جى منين؟ قال جيى من بلاد القشطة.. قالوا له كان بان على منقارك»!!

حتى النقود التى كسبها الشيخ إمام.. هى من حقنا مناصفة..

والشيخ إمام كسب أموالاكثيرة، ولا أعرف من سرقها منه، والدليل على ذلك أننى تكفلت بدفن الشيخ إمام على نفقتى الخاصة.

/ تحدثت من قبل عن ارتباطك بالشعب.. ترى ما السر فى أنك غير مشهور أو معروف لدى كثير من هذا الشعب؟

– أنا فعلا مرتبط بالشعب ومنه وإليه، ولكن كونى غير مشهور فهذا يرجع لأن هناك تعتيماً إعلامياً على أشعارى، لذلك فكل الناس تعرف أغانى الأبنودى وعبد السلام أمين، وبخيت بيومى، وسمير الطائر ومحمد حمزة، كل هؤلاء عرفهم الناس نتيجة للالحاح الإعلامى.

ومن أجل هذا حجب عنى لقب الشاعر الشعبى ولكن شعرى باق، وموجود، وسوف يأخذ فرصته فى الوقت الذى يحدده، لأننى أؤمن بأن العمل الفنى الحقيقى كائن حى يحمل أسباب استمراره ووجوده.

غياب المثقفين.. ليس خيانة.. بل خيابة!!



وسـوف تصل أعـمـالى وتحظى بالانـتـشـار وتصل لآذان الناس وقلوبهم أصحابها الحقيقيين وذلك يرجع لأنـى أكتب هموم الناس التى أعيش معها، وأغانى مثلهم منها ولا أكتب لهم كلاماً شعبياً فالمسألة ليست مجرد مفردات شعبيـة جذابة ولكنهـا هموم وأحـلام، وأوجاع وأفراح شعبية.

/ ولكن هل الحـديث عن چيـفارا، وديستـان، ونيكسون يمكن أن يكون قريباً من هموم الشعب المصرى؟

– الشعب المصرى يعرف هؤلاء جميعاً ويبنى مواقفه من مواقفهم، وأتصور أننى مثلا سبب انتشار كلمة چيفارا خاصة بين المثقفين.

چيفارا مات.. مات المناضل المثالى
يا ميت خسارة ع الرجال
مات الجدع فوق مدفعه جوه الغابات
يا تجهزوا جيش الخلاص
يا تقولوا ع العالم خلاص..

هكذا أعرض تجربة مناضل حقيقى وهذه الأغنية بالذات كانت تحظى بأعلى مسـتوى من التـفاعل بين الجـمـهور سـواء الطلاب أو المثقفين.

وعن نيكسون قلت:

شرفت يا نيكسون بابا
بابتاع الووترجيت
عملوا لك قيمة وسيما
سلاطين الفول والزيت
واهو مولدساير داير
شيلاه يا سى صاحب البيت..

وهل هذه تبدو بعيدة عن هموم الناس، ما هى السياسة؟ هى لقمة العيش وضحكة أولادنا، والأمر يخص صميم هموم المواطن المصرى..

/ تحدثت عن أن انتشار أغانيك والتفاعل معها يكون مع المثقفين أكثر ما رأيك فى موقفهم؟

– حين قلت المثـقـفين قلت ذلك لأننى أرى أن مكانهم وسط الناس، إلا إذا كان هؤلاء المثقفون مولودين فى الأسكيمو وليس فى مصر، ولا بد أن يرجعوا لأصولهم.

/ وماذا عن مصطلح خيانة المثقفين فى تصورك؟

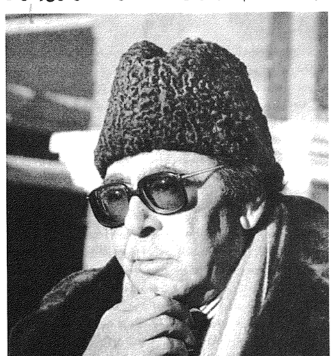
– ياريت حتى هم ليسوا خائنين، فالخائن يقبض مقابل خيانته، ولكنهم متطوعون وبدون مقابل هى (خيابة) وليست خيانة!!

/ وهل معنى ذلك أن دور المثقف غائب وغير فاعل؟

– أنا أدرك تماما حجم الدور الذى يمكن أن يلعبه المثقفون لو انغمسوا وتفاعلوا فى هموم الناس. المثقفون هم عقل مصر الطليعى ولا أعرف كيف يقبلون أن يصبحوا غائبين، وكأن عقل مصر فى أجازة..

الانتفاضة

/ أحمـد فؤاد نجم.. أين هو من الانتفاضـة وهل معقول وفى إطار كل



سأكتب للانتفاضة.. ولكن..

هذه المذابح، والممارسات الوحشية الإسرائيلية، ولا يتحرك لك ساكن ولا تكتب حرفا فى الانتفاضة ويتوقف إنتاجك من عام ١٩٦٨؟..

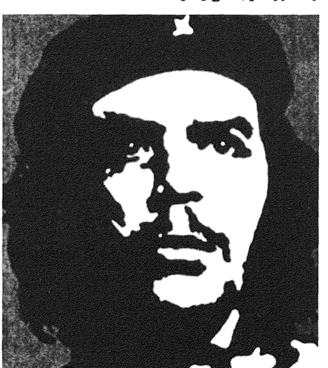
– لا.. لقد كتبت على إثر مذبحة أيلول الأسود فى الأردن بدمي وبإحساسى أذكر منها:

الخط ده خطى
والكلمة دى ليه
غطى الورق غطى
بالدمع يا عنيه
شط الزيتون شطى
والأرض عربية
نسايمها أنفاسى
وترابها من ناسى
وأنا رحت أنا ناسى
ما هتنسينش هيه
والخط ده خطى والكلمة دى ليه

/ وهل هذا يكفى، تنقطع أكثر من ثلاثين عاماً ولا تشارك ولا تتفاعل مع أحداث الانتفاضة؟

– تريدين الحق.. بصراحة أنا أخجل أن أكتب حرفاً فى هذه الانتفاضة وهذه الملاحم والبطولات، حتى البنات واجهتنا بعجزنا وقمن بعمليات فدائية، وأى كلام لن يجدى ولن يعبر عن الحالة، الوضع يحتاج لدم، ومدافع وشهداء وليس الكلام، الموقف تعدى مرحلة الكلام.. ومازلت أهدى كلماتى لكل فدائى وفدائية حمل حياته على كفه وطلع ينفذ عملية فدائية وأقول لهم:

يا فلسطينية.. والبندقانى رماكوا



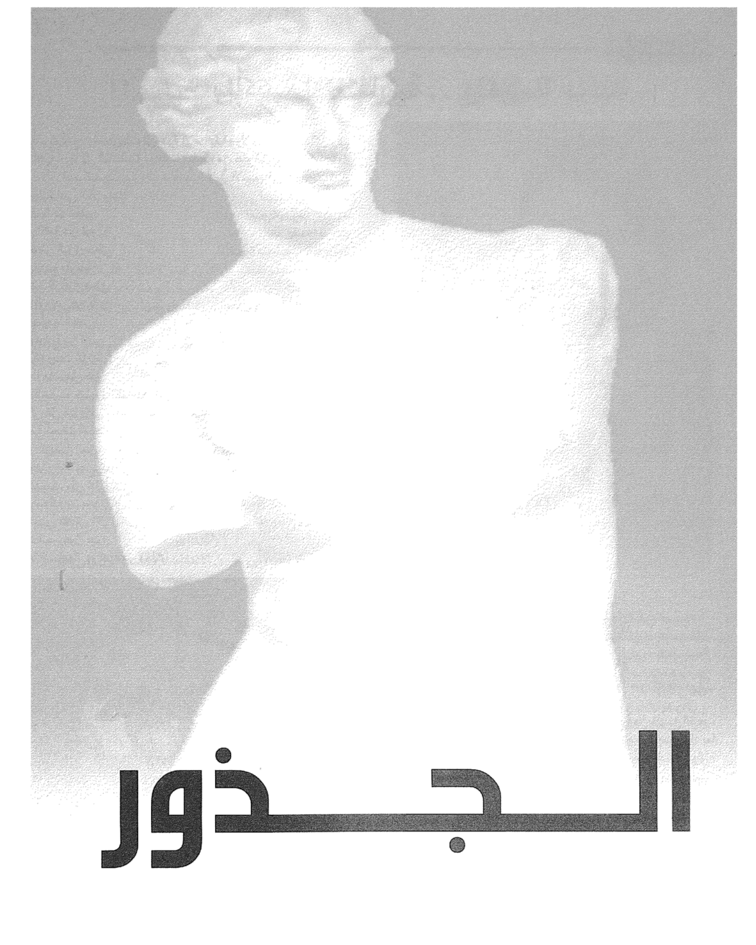


بالصهيونية.. تقتل حمامكوا فى حماكوا
يا فلسطينية.. وأنا بدى أسافر حداكوا
نارى فى إيديه، وإيديه تنزل معاكوا
على راس الحية، وتموت شريعة هولاكو..

/ هذه أغنية منذ عام ١٩٦٨ ماذا تكتب لعام ٢٠٠٢؟

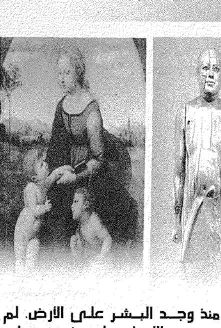
– أعدك بأن أكتب قصيدة عن الانتفاضة وربما حوارك هذا هو أول حافز حقيقى للكتابة.

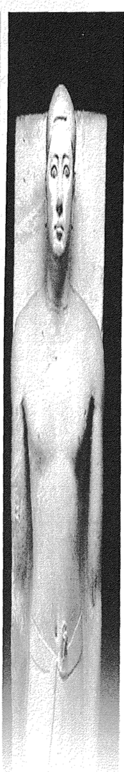
ولكن لا تنتظروا كلاماً يليق أو يرتقى إلى مستوى ما يقدمه الشعب الفلسطينى البطل من تضحيات وبطولة مذهلة.. وخيركم من جاد بما عنده وأنا أعد بأننى سأقدم ما عندى، وهو تافه وضعيف بالنسبة لبطولة وعظمة الشعب الفلسطينى.



الجذور

ثقافة الجسد





منذ وجد البشر على الأرض، لم يتغير جسد الإنسان، ولم تتغير مكوناته أو وظائفه الأساسية. لكن الذى لا شك فيه أن النظر إلى الجسد وفهمه والتعامل معه قد اختلف اجتماعيا وثقافيا عبر مراحل التطور التي مر بها الجنس البشرى وفقا للظروف الاقتصادية والاجتماعية والثقافية، بل السياسية أيضا.

وفى هذا الملف يحدثنا د. أحمد مرسى عن الثقافة الشعبية والجسد فيما يتناول إبراهيم فتحى تاريخ الرواية المصرية وكتابة الجسد.

أما الدكتور عاطف العراقى فيشرح لنا ثقافة الجسد من منظور فلسفى وتتحدث د.هدى زكريا عن ثقافتنا وأجسادنا وتذهب بنا ماجدة موريس إلى السينما المصرية ولغة الأجساد ويطل محمد حمزة على الفنون التشكيلية وفكر الجسد بينما يشرح عزازى على عزازى سيمفونية الجسد والرقص التعبيرى.

وينهى د. محمد عبد العظيم سعود هذا الملف الخاص بالحديث عن ثنائية الروح والجسد.

الثقافة الشعبية والجسد

د. أحمد مرسى

منذ وجد البشر على الأرض، لم يتغير جسد الإنسان، ولم تتغير مكوناته أو أجزاؤه أو وظائفه الأساسية. لكن الذى لا شك فيه أن النظر إلى الجسد، وفهمه والتعامل معه قد اختلف اجتماعيا وثقافيا، عبر مراحل التطور التى مر بها الجنس البشرى، وتبعا للظروف الاقتصادية والاجتماعية والثقافية، والسياسية أيضا.

لقد كان جسد الإنسان على طول التاريخ – وما يزال – محل الاهتمام من مختلف العلوم الطبيعية والإنسانية. وزاد هذا الاهتمام خلال الخمسين سنة الأخيرة به، بشكل ملحوظ، لا باعتباره كيانا ماديا طبيعيا فحسب، وإنما باعتباره أيضا موضوعا للدرس والتحليل من زوايا متعددة، على أساس أنه يعبر – فيما يعبر عنه – عن جانب مهم من الجوانب التى تحدد هوية الإنسان، ورؤيته النفسية، وللعالم من حوله.

ولسنا فى حاجة إلى التدليل على أن وجود الإنسان مرتبط – فى المقام الأول – بجسده. وما تزال معرفة هذا الجسد، وإدراك أسراره، يكتنفها قدر هائل من الغموض، رغم أن هذا الجسد قد يبدو – للوهلة الأولى – أمراً بديهيا، سهل الإدراك.

والحقيقة أن الصورة التى يرسمها مجتمع ما للجسد، ومكوناته، تستمد عناصرها من الرموز السائدة فى هذا المجتمع – تلك الرموز التى تحدد الوظائف التى يقوم بها الجسد، وتنهض بها أجزاؤه المختلفة، وأهميتها، وعلاقاتها ببعضها البعض، مما ينتج عنه فى النهاية، نوع من المعرفة التى تيسر للإنسان أن يدرك معنى هذا الجسد، ووظيفته، وما يرتبط به من بهجة وفرح، وما يصيبه من وجع وألم.. إلخ.. وهو ما يتيح له أن يدرك حقيقة موقعه من المجتمع/ العالم، وعلاقته بالناس الآخرين من حوله من ناحية، وأن يعمل على أن يكون ذلك متفقا مع رؤية مجتمعه للعالم من ناحية أخرى.

وعلى ذلك، فإن ثقافة المجتمع – فى رؤيتها للعالم – تحدد رؤيتها للجسد.. مكوناته، وتعبيراته ونماذجه المثلى، وجوانب جماله وقبحه، وضعفه وقوته، وتعطيه معناه وقيمته، وإطار علاقته بصاحبه (الإنسان/ الشخص) وبغيره.

والثقافات الشعبية لا تفصل الإنسان عن جسده، ولا تميز بين الجسد والشخص، ومن ثم فالجسد بالنسبة لها، اتصال وليس انفصالا. إنه اتصال بالآخر، وبالكون، كما أنه ليس انفصالا عن صاحبه ذاته.. إنه هو جسده.. ذلك الجسد الذى يعطيه كينونته، ووجوده.

والجسد – طبيعيا واجتماعيا أو ثقافيا – هو علاقة الإنسان، ومظهر تميزه واختلافه. كما أنه – فى الوقت ذاته – مظهر أساسى من مظاهر اتفاقه مع آخرين ينتمون إلى جماعته، واتصاله بهم.

وبما أن الجسد هو المكان والزمان الحميمان بالنسبة للإنسان، فإنه من غير الممكن بالفعل نفيه أو إبعاده كليا. ومن هنا يصبح بناء رمزيا، بنفس درجة كونه بناء بيولوجيا ماديا. ولعل هذا هو ما أدى – ويؤدى – إلى ظهور تفسيرات وتصورات ورؤى للجسد، لا نهاية لها، كل منها يسعى جاهدا لكى يعطيه معنى وقيمة. ولعل هذا – أيضا – هو السبب فيما نراه من اختلافات بين مجتمع وآخر، وبين ثقافة وأخرى فيما يرتبط بهذا الأمر.

إن الجسد يبدو للغالبية العظمى منا – وكأنه أمر مسلم به، ربما لأننا نستخدم حواسنا الطبيعية فى التعامل معه، سواء كان هذا الجسد جسدى أو جسداً آخر لكن قدراً قليلاً من التأمل سوف يقودنا إلى التسليم بأن التسليم إنما هو حصيلة تفاعل اجتماعى ثقافى أو أنه بناء اجتماعى ثقافى من نوع خاص.

وفى الثقافة الشعبية، وهى ثقافة جمعية بالضرورة، يصعب تمييز الفرد فيها اجتماعيا وثقافيا عن غيره من الأفراد كلها يشكل الجسد موضوعا لانفصال الإنسان عن غيره؛ ذلك أن الإنسان فى هذه الثقافة يمتزج بالجماعة وبالكون والطبيعة، بشكل حميمى، ومن ثم فإن تصورات هذه الثقافة للجسد، هى فى الواقع تصورات للإنسان/الشخصى... بمعنى أن صورة الجسد هى صورة الإنسان/ الشخص ذاته، تلك الصورة التى شكلتها الطبيعة لتتناغم مع الكون، دون انفصال أو انعزال أو تمييز.

وهذه التصورات تفرض ضمنا، شعوراً بالألفة والقربى من كل ما هو حى، والمشاركة فى كل ما هو حى، وتجعل من المستحيل النظر إلى الجسد باعتباره عنصر عزل أو انفصال للإنسان عن غيره من الناس.. وإنما ينظر إليه باعتباره علامة على وجود الشخص وعلاقته بالآخرين.. إنه علامة تفرد وتميز، لكن هذه العلامة لا تكتسب معناها أو دلالتها إلا من خلال ثقافة المجتمع الذى تنتمى إليه.

وفى المجتمعات الشعبية التى يستمد وجود الإنسان فيها معناه من الولاء لجماعته، وانسجامه معها، ولا يتميز فيها الفرد عن غيره من الأفراد الذين يكونون معه نسيجا اجتماعيا ثقافيا متناغما، يكون وجود الفرد فيها موصولا بالآخرين وبالكون من حوله، حيث لا يمكنه أن ينغلق على ذاته، أو أن يحصر وجوده فى جسده المتفرد المتميز عن غيره؛ ومن ثم لا يكون الجسد هنا عامل تفرد اجتماعى أو ثقافى. وعلى ذلك، لا يرسم جسد الإنسان – بمعنى جلده ولحمه وعظامه وحواسه – حدود فرديته فى هذه المجتمعات؛ ذلك أنه لا يتميز عن النسيج الجمعى الذى يكون هو عنصرا فيه أو جزءا منه مع غيره ممن يشبهونه، وحيث لا يكون فيها الإنسان فردا – بالمعنى المعاصر – وإنما هو مجموعة علاقات، يتواصل الفرد من خلالها لتأكيد هويته ووجوده.

فالإنسان فى المجتمعات الشعبية – فى الحقيقة – يظل خاضعاً لكل اجتماعى جمعى ليس من السهل تجاوزه أو الخروج عليه. وينتظم هذا الكل مزيجا من العلاقات التى يشترك فيها الإنسان والحيوان والنبات والعالم غير المرئى، حيث الكل يرتبط ببعضه البعض، ويؤثر فى بعضه البعض.

وهنا فإننا نشير إلى عقلية جمعية تحكمها قوانين المشاركة، وترتبط

مع كل الكائنات الحية، والأشياء الجامدة التى تشكل المهاد الذى يعيش فيه الإنسان الذى يستطيع باستخدام جسده أن يتواصل مع مختلف العناصر والرموز التى تشكل عالمه والتى تعطى معنى للوجود الجمعى الذى يشكل هو جزءا منه. ففى الاحتفالات بالموالد، وفى حلقات الذكر، وحفلات الزار – على سبيل المثال – تختلط الأجساد بلا تمييز، وتشارك فى طقس جمعى، قد يتوافق أو يتصادم مع تعاليم دينية أو قيم ثقافية ما.. فما هو رصين أو جاد فى الحياة قد يصبح داعيا للتفكر والتأمل، أو مثارا للسخرية والاستهزاء، مما لا يمكن كبته فى الجماعة التى وحد بينها الاعتراف بعادات وأعراف، أو الخروج عليها؛ ذلك أن مثل هذه الممارسات إنما هى فى حقيقتها مناسبات تنتج للجماعة – مؤقتا – اتصالا وتواصلا بعيدا عن توترات الحياة الاجتماعية. فحلقات الذكر، وممارسات الزار، وغيرها تفصل وتصل، وتحل وتمزج، والجسد المتمايل هنا وهناك يشكل حلقة وصل بين المشاركين، ويشير إلى اتفاقهم وتواصلهم.. بمعنى إنهم ليسوا أجسادا منفصلة.

فالجسد المتمايل فى حلقة الذكر أو الزار، مفعم بالحيوية، مشترك مع غيره، ممتزج ومتناغم معه، ومنفتح عليه وعلى الكون، ثائر على الحدود المفروضة عليه، والقيود التى تحد انطلاقه.. إن أجساد هؤلاء الأفراد تشكل فى حقيقتها جسداً جمعياً كبيراً ذا سمات خاصة.. جسد متجدد دائماً.. غير معزول أو منفصل أو منغلق على نفسه.

إن ما ترفضه الثقافة الشعبية هو تصور التفرد أو الانفصال عن الجماعة أو الكون، أو أن يكون هناك انقطاع بين الإنسان وجسده. وللأسف فإن التراجع الحادث الآن فى الاحتفالات بالموالد وغيرها من المناسبات المرتبطة بالعادات والمعتقدات الشعبية إنما يشير فى جانب منه إلى ذلك الاتجاه الذى يميز بين الإنسان وجسده، وبين الإنسان والآخر.. إلى الجسد/ الإنسان المعزول.

إن الجسد فى الثقافة الشعبية هو الموجه والمحقق للمشاركة وليس الدافع إلى الانعزال أو الانفصال أو الاستبعاد. إنه هو – الجسد – الذى يربط الإنسان بكل الطاقات غير المحسوسة، والعناصر غير المرئية، وهو من هذه الناحية لا يمكن أن يكون كيانا مستقلا منكفئا على ذاته. والإنسان الذى هو بالفعل جسد من جلد وعظام ولحم ودم، هو فى حقيقة الأمر تعبير عن قوة ذات قدرة فائقة على التأثير فى العالم، وذات قدرة فائقة أيضا على أن تتأثر به.

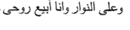
وهنا نعيد التأكيد على أن الثقافة الشعبية لا يمكنها النظر إلى الإنسان بشكل منعزل عن جسده حتى بعد أن يصيبه الموت. وهى – أى الثقافة الشعبية – على سبيل المثال، لا تنكر الموت انكارا كاملا، كما أنها لا تقبله قبولا تاما. وهذا التناقض بين الأفكار والقبول يبدو معبرا عنها، ومتشبثا به من جانب النساء خاصة.

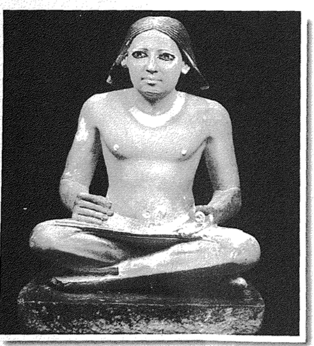
فمن ناحية يعبرن عن قبول قدرى أو واقعى للموت، ولنهاية علاقتهن بالميت (الجسد/ الإنسان) ومن ناحية أخرى يعبرن عن رغبتهن فى الاستمرار فى هذه العلاقة، وعن أمل فى أن الميت يمكن أن يكون حيا، ومن ثم يصور حيا، يتصرف كالأحياء:

محلاكى يا غالية لما تنادينى (محلاكى: ما أحلاكى)
يا امه يا غاليه (يا امه: يا أمى)
محلاكى لما تنادينى..
الفم يضحك.. والإيد بتدينى (والإيد بتدينى: اليد تعطينى)
الغالية.. محلاها.. وهيه بتقابلنى (محلاها: ما أحلاها. وهية بتقابلنى: وهى تقابلنى)
محلاها وهية بتقابلنى..
مقابلتها حلوة.. وهية بتقابلنى..
الفم يضحك.. والإيد تناولنى..

إن أجزاء معينة من الجسد، تكسب أهمية خاصة فى الثقافة الشعبية، ولعل أكثر هذه الأجزاء أهمية، هو «الوجه»، وربما كان ذلك لأنه الجزء الأوضح فردية والأكثر خصوصية فى الجسد، أو لأنه يشير بشكل رمزى إلى هذا التوازن الدقيق فى إطار الثقافة الشعبية، بين الجمعى/ الجسد، والفردى/ الوجه، على الصعيدين المادى والمعنوى. ففى إحدى الأغانى الشعبية التى تغنيها النساء فى مناسبات الخطبة والزفاف، يعبر عن جمال العروس من خلال الأوصاف التى تحملها هذه الأغنية:

– المغنية: على النوار يا سماره.. وعلى النوار وأنا أبيع روحى..
× المرددات: على النوار يا سماره.. وعلى النوار وأنا ابيع روحى..
– المغنية: آ.. يا شعرك سلب جمال.. (سلب: حبل طويل يستخدمه الجمال)
وعلى النوار وأنا ابيع روحى..
× المرددات: (يرددن مطلع الأغنية، ويتكرر ذلك بعد كل مقطع)
– المغنية: ويا القوره هلال شعبان.. (القوره: الجبهة)
وعلى النوار وانا ابيع روحى..
× المرددات: على النوار يا سماره.. وعلى النوار وأنا ابيع روحى..
– المغنية: ويا الحاجب خط القلم..
وعلى النوار وانا أبيع روحى..





× المرددات: على النوار يا سماره.. وعلى النوار وأنا ابيع روحى..
– المغنية: ويا عيونك عيون غزلان..
وعلى النوار وانا أبيع روحى..
× المرددات: على النوار يا سماره.. وعلى النوار وأنا ابيع روحى..
× المغنية: ويا حنكك خاتم سليمان (حنكك: فمك)
وعلى النوار وأنا أبيع روحى..
× المرددات: على النوار يا سماره.. وعلى النوار وأنا ابيع روحى..
– ويا منخورك بلحه من الشام.. (منخورك: أنفك)
وعلى النوار وأنا أبيع روحى..
وفى نص بدوى يغنى الرجال:
× المغنى: أول ما نبدى (نبدأ) بالقول.. تعالى هنا قداماى (أمامى – قدامى)
– المرددون: أول ما نبدى (نبدأ) بالقول.. تعالى هنا قداماى
× المغنى: يا شعورك كيف الديس.. وبردى فوق غزير إماى (ماء)
– المرددون: وبردى فوق غزير اماى
× المغنى: والقوره هلال شعبان.. وهالل من غربا ضاى (ضياء – نور)
– المرددون: وهالل من غربا ضاى
× المغنى: وعيونك سود بلا تكحيل..
اللى يخزرانه (ينظر إليها) طاح (يقع) قتيل.. وما ضنى (وما أظن) عاد ينفع شاى (شىء)
– المرددون: وما ضنى عاد ينفع شاى
× المغنى: وسنونك صنف ريالات.. (جمع ريال، إشارة إلى الريال العملة الفضية)
يعدن فيه الباشاوات..
الفم سديته باصباعى (بإصبعى)
– المرددون: وسنونك صنف ريالات.. يعدن فيه الباشاوات..
الفم سديته بإصباعى

وتستمر الأغنية (المجرودة) كسابقتها تصف بقية أجزاء الجسد، الرقبة، الصدر، الخصر، الردفين، الساقين، لكن الملاحظ أن الوجه يحتل المكانة الأولى والأكثر عدداً من مقاطع الأغنية.

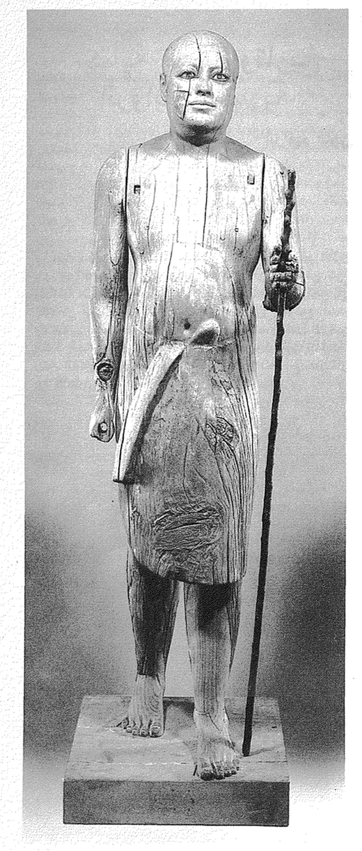
وفى التعبيرات و الأمثال الشعبية، سنلاحظ أيضا كثرة الكنايات التى يستخدم فيها الوش/ الوجه:
– وشه حلو: للتفاؤل
– وشه وحش – يمكر: للتشاؤم
– وشه بشوش/ كشر..
– وش بشوش ولا جوهر ملو الكفوف
ويعنى استقبلنى مبتسما أفضل من أن تملأ كفى بالجواهر.
– وشه يقطع الخميرة من البيت
ويعنى أنه إنسان يثير التشاؤم.
– وشه ما يضحكش للرغيف السخن.
ويعنى أنه نكد بالطبع لدرجة أنه لا يبتسم لخروج الرغيف الطازج من الفرن وهو ما يعد مثار فرح وغبطة للريفيين عندما كانوا يصنعون خبزهم فى بيوتهم ليؤكل طازجاً.
– الوش حاجج والطبع ما تغيرش

أى أن وجهه تبدو عليه سمات الحاج الصالح التقى، لكن طبعه السىء لم يتغير. ويرتبط بهذا المثل حكاية عن أن القط حج مرة، فلما عاد، ظنت الفئران أنه يمكن الاطمئنان إليه، فذهبوا لتنهئته بالعودة من الحج. وعندما اقترب منه كبير الفئران، نظر إليه، فرأى علامات الغدر فى عينيه، ففر هاربا ونجا نفسه، وأخبر بقية الفئران بما رآه ولاحظه.

هذه فى الحقيقة مجرد أمثلة يمكن أن تشير إلى أن الوجه يمكن أن يكون رمزاً للشخص، وتكتسب من هنا أجزاؤه أهمية تفوق غيرها من أجزاء بقية الجسم، أو هكذا على الأقل تبدو هذه الأجزاء من خلال المأثورات الشعبية كما سبق أن رأينا فى الأغنيتين اللتين ذكرناهما.

ولعلنا لاحظنا أن الفم والجبهة والشعر والعينين يحلون مكانا خاصا فى هاتين الأغنيتين اللتين تغنيان عادة فى مناسبات الفرح والاحتفال بالزواج، لكننا سنلاحظ أيضا أن هذه الأجزاء تحتل أهمية خاصة فى نوع آخر من الغناء هو «العديد» الذى يقال تفجعا وحزنا على الموتى، لكن فى سياق آخر بالطبع، تبعا لمناسبة الغناء.

تغنى المعددة:
– دالقول عليكى يا حلوة التبسيم.. د القول عليكى..
يا حلوة الجبين.. دالقول عليكى..
يا حلوة التبسيم.. يا مهرة (فرس) العايق على البرسيم
– يا حلوة البسمة.. يا مين يوصلنى عندك..
يا حلوة التبسيم.. يا ضنايا.. يا حلوة البسمة..
يا قمر بيضوى يا بنتى.. فى الليالى الضلمة.. (بيضوى: يضىء – الظلمة: الظلام)
– دودة بتتمخطر.. أنا ريت (تتمخطر: تمشى معجبة – ريت: رأيت)
فى التربة.. دودة بتتمخطر.. (التربة: القبر)
كلت العينين.. ونازله على الشنب الأخضر. (كلت: أكلت – الشنب: الشارب)
– كل منه يا دود.. كل منه.. وخلى لى..
كل منه وخلى لى.. سايقه عليك النبى.. (أتوسل إليك بالنبى)
كل منه.. وخلى لى.. عينه تراعينى..
كل منه وسيب لى.. سايقه عليك النبى.. (سيب لى: أترك لى)
سيب لى.. لسانه يلاغينى
وإن كلت.. كل بالراحة.. حلفتك بالنبى..
كل منه.. وخلى لى.. دراعه لأجل يحمينى.. (دراعه: ذراعه)
– ما تاكل لسانها يا دود..
والنبى ما تاكل لسانها.. لسان أمى
والنبى ما تاكل لسان أمى..
دا كان يرد الغيبة عنى..
– عينى عليها.. من سسبان الغيط «عينى» (سسبان: نبات رقيق)
شوفوا شعر العديلة.. من سسبان الغيط
زعقت وقالت.. ما تزعليش يا مه.. دانا من الغسل لم كديت (كديت: صفقت شعرى)
عينى م السسبان الأصفر.. شعر العديلة.
شوفوا شعر الحليوه.. دام السسبان الأصفر..
ما تزعليش يا مه.. م الغسل مش قادرة أضفر..



ولعلنا نلاحظ أيضا أن هذه الأجزاء تتجاوز وظائفها الطبيعية، لتعبر عن وظائف أخرى تقوم أساسا على تحقيق التواصل الإنسانى، فالفم ليس هو ذلك الجزء الذى يزدرد الطعام، ولا الجبهة هى ذلك الجزء الأعلى من الوجه الذى يعلو العينين، وليست العينان هما أداتا النظر فحسب إذ يصبح الفم مكان الابتسام وما يرتبط به من معان والجبهة مكان الضياء، والعينان أداتا الرعاية والاهتمام بالآخر.

إن هذه الأجزاء التى تعبر عن الجسد والتى يمكن أن نستخدمها رمزاً له، تؤكد من خلال النصوص السابقة، أنها غير مقطوعة الصلة بالعالم الخاص الذى تحدده الثقافة الشعبية، وإنها جزء منه حتى وإن كان الأمر يبدو وكأنه غير ذلك، حيث يبدو أن الجسد قد اختفى من الوجود.

وهكذا يمكن لنا أن نلاحظ أيضا أنه من خلال هذه الممارسات الشعبية توجد صلة رمزية مستمرة بين الإنسان وما يحيط به. وفى المعتقدات الشعبية يمكن أن نرى أن عنصراً معدنيا أو نباتيا ينسب إليه القدرة على الشفاء من مرض ما أو زيادة قدرة أو قوة ما خاصة بالإنسان، ربما لأنه يحتوى فى شكله أو خصائصه شيئاً ما من التشابه أو السمات التى تربطه بالعضو المصاب أو بما يرمز إليه. فهناك كثير من المعتقدات حول أكل كبد أسد أو ذئب مثلا، وعلاقة بين أعضاء جسم الإنسان والكواكب والنجوم وأنواع من الأحجار. وقد ترجع المعتقدات الشعبية ما يصيب الإنسان من ضرر أو مرض إلى عين حاسدة، أو أن من أراد به الضرر قد استخدم شيئاً من لوازمه أو بعضا من أجزاء جسده كالشعر أو الأظافر مثلا. وهنا فإن المعتقد الشعبى يجعل حضور الإنسان متمثلا فى هذه الأجزاء البسيطة الصغيرة المأخوذة من جسده. ويلفتنا هذا إلى أن الجسد فى المعتقد الشعبى ليس محصورا فقط داخل حدود جلده وعظامه، أو فيما يحدد هوية الإنسان الاجتماعية ماديا كأمواله ومسكنه وملابسه.. إلخ.. إنه فى الحقيقة يحدد وضعه ويظل مرتبطا بكل الأجزاء أو الأشياء التى تنفصل عنه أثناء حياته.

على أية حال إن صورة الجسد فى الثقافة الشعبية إنما هى حصيلة التصورات التى يكونها الإنسان/ الجماعة عن هذا الجسد، والطريقة التى يبدو بها عبر سياق اجتماعى ثقافى يطبعه بطابعه، ويحدد ملامحه.

وعلى ذلك فصورة الجسد ليست شيئاً موضوعياً، وليست واقعاً، وإنما هى فى حقيقتها قيمة ناتجة عن تأثير المجتمع وقيمه، ومتأثرة بالتاريخ الشخصى للإنسان. وفى كل الأحوال، فإنه هو الذى يجسد وجوده فى العالم وبدونه لن يكون.. وهو لا يمكن أن يكون شيئاً غير الإنسان نفسه.

كتابة الجسد وتاريخ الرواية المصرية

إبراهيم فتحى



حينما تقع كلمة الجسد متعلقة بكتابة الرواية فى الآذان ينصرف الذهن عادة إلى الجنس وحده، وكأن الجسد فى تنوع وظائفه مختزل إلى وظيفة واحدة. ولعل ذلك راجع إلى التناقض الوهمى فى كتابات الكهنة بين الروح موضع السمو والتعالى المحلق فى السموات وبين الجسد المادى الأرضى الغليظ الهابط إلى طين الغريزة الوضيعة والمطالب الدنيئة. ولكن الشكل الروائى الحديث منذ بدايته فى العالم ومصر كان يرد الاعتبار إلى الجسد.

فالجسد يقوم بالعمل ويغير الأرض فى فعل الزراعة ويغير المواد بفعل الحرفة والصناعة محددا العلاقات الجماعية بين الأفراد. وهو بذلك فاعلية إبداعية. وابتداء من رواية «زينب» لمحمد حسين هيكل (١٩١٤) نرى رغم الرومانسية أجساد الفلاحين والفلاحات منخرطة فى العمل الجماعى، ونسوته وشقائه، وتجئ ثمار عملهم زاهرة ناضجة وإن كان يقطفها غيرهم ويتبقى لهم القوت الفقير.

ولكن تلك الأجساد تلتقى فى جماعية تناول هذا الطعام، وإيقاعات العمل متمثلة فى الغناء، أو فى السمر الليلى وفى يقظة الحواس ضمن هذا اللقاء. إن زينب «بواسة حصانة» كما يقول يحيى حقى رغم أن المثقف حامد يصيبه القرف من قبلتها.

وفى بداية الاتجاه الواقعى مع ثورة ١٩١٩ وأعقابها كانت فردية المدينة لا جماعية القرية هى المسيطرة ولكن تلك الفردية ظلت مرتبطة بجماعية العائلة التى تحتضن جسد الطفل منذ مولده وتقوم بتنشئة هذا الجسد وتهيئته ليكون جسدا إنسانياً.

وفى رواية «ثريا» لعيسى عبيد (١٩٢٢) وصف لكابينات المصيف فى الأسكندرية وقد امتلأت بأفراد العائلات من الحى المجاور، يستحمون قبل شروق الشمس ثم يتناولون الإفطار معا، ويجلسون على المقاعد المستطيلة (جمع شيزلونج) يعدون وجبة الظهر معا أويخيطون (النساء وحدهن، وقد وضعهن المؤلف داخل أفراد الأسرة الذكور وتكلم عنهن بصيغة المذكر إعمالاً لقواعد النحو أو يأكلون ويغنون، ثم يندفعون إلى البحر حيث يلقون أجسادهم فى صحبة مشتركة معا، وقد يتراشقون



بالرمال أويتسابقون فى الركض. وهنا نجد أجساد أفراد العائلة فى عزلة نسبية عن أجساد الآخرين.

أما أجساد النساء (الغانيات) من غير أفراد الأسرة (والغانيات هنا لفظة ترجع إلى القاموس ولا ترجع إلى استخدام ازدرائى أخلاقى، فهن اللائى يستغنين عن الحلى بسبب جمالهن الطبيعى) فالمؤلف الضمنى يصفهن من وجهة نظره. هن يسرن على الشاطىء بلباسهن البحرى وهو «يرتفع» (فى الأصل يهبط) إلى ما فوق الركبة بكثير تاركا نصف الفخذين والساقين عاريين. ويستطرد الوصف الشبقى مؤكدا أن «اللحم» يبدو شهيا ناعما تشوبه حمرة تفاحية. ويستمر الوصف ليحدد تأثير هذا اللحم على الشهية النهمة لأى رجل، للرجل عموما بوصفه ذكرا مجرداً. فهو مدفوع إلى «التهام» تلك الأقدام الحلوة الصغيرة. والالتهام هنا متقشف جدا فهو مقصور على الأقدام العارية الخلابة. وماذا عن «الفتاة» التى جردت لا من ثيابها فحسب بل من علاقتها بأى شىء، حتى من علاقتها بسرب «الغانيات» اللائى قد يكن قريبات أو جارات أو زميلات دراسة أو عمل؟. إنها جسد أنثوى فحسب تدرك تأثير منظر «جسدها» العارى فى «نفس» الرجل. ويخاطب المؤلف الضمنى مباشرة القارئ من فوق رأس المشهد، «فأنت»، تجدها تترقب بخبث «برئ» اتجاه أنظار الرجل وعندما تراها تستقر لحظة على أقدامها، تتظاهر بالخجل (فهى لا تشعر بالخجل فعلا لأنها فى رأى المؤلف تريد استعراض مفاتنها. ولكن المؤلف يرى فى ذلك خبثا يصفه بالبراءة. فطبيعة المرأة التلقائية البريئة تقتضى ذلك فى رأيه. ثم تحاول عبثا إخفاء «أقدامها» (بالجمع) تحت اللباس القصير. ويجعلنا ذلك نتساءل عن معنى الأقدام فى هذا النص ألا يعنى أن الكلمة «مجاز مرسل» يعبر عن الكل بالجزء؟ ولماذا تأتى فى صيغة الجمع بدلا من المثنى؟ ربما كان ذلك يعنى الإشارة إلى الساقين وأجزاء من الفخذين أيضا. وتنتهى الفقرة الساخنة بالتوجه إلى الله على لسان الرجل (والرجال عموما) الله يسامح هذا الجنس اللطيف الوديع بما يسببه لنا من عوامل اللذة والألم (رواية ثريا ص ٥٦، ٥٧). وهنا يتجاوز فى تناول الرواية للجسد ادماجه فى جماعية العائلة بعد جماعية شاملة فى «زينب»، وفى نفس الوقت تفريد جسد المرأة وتجزئته إلى مواقع شبقية.

وقد لا تكون هذه الفقرة مرتبطة مباشرة برسم عيسى عبيد لشخصية ثريا، ولكنها تتناغم مع ما فى السرد من سمات التسلق والطموح إلى الثراء وهى سمات عامة شديدة العمق فى الواقع الجديد تؤدى إلى تفريد يبتعد عن الجماعة ووجهات نظرها وتقييماتها. وكان الجنس فى «زينب» مندمجا داخل علاقات الزواج والانجاب التى لا تنفصل عن علاقات العمل الجماعى والأخلاقيات الفردية مهما تكن ظالمة للفرد. وإذا انتقلنا إلى طاهر لاشين فى روايته «حواء بلا آدم» (نشرت عام ١٩٣٤) بعد إخفاق آمال المثقفين والمثقفات فى وعود ثورة ١٩١٩ وأثناء فترة إرهاب صدقى باشا لحماية شريحة ممتازة (نصف فى المائة من المجتمع) وانتشار اخلاقيات التطلع إلى أعلى وجدنا الجسد وتصويره مرتبطين بتناقضات هذا الوضع.

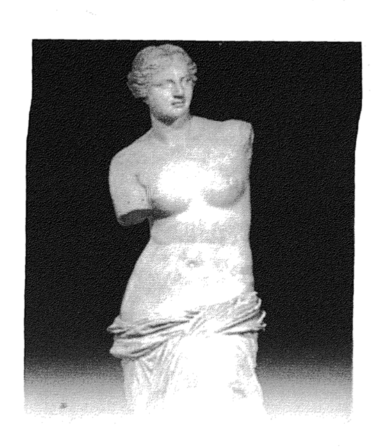
الجدة فى عالمها الخرافى لا يكون جسدها «خالصا» فهى «مريوحة» يتلبسها عفريت سودانى اسمه «سرور»، إشباعا متوهما لقهرها الجنسى، فهو يتقمصها ويحدث لها ما يدهش ويخيف ويخجل ويضحك، ونتيجة لإحباط فى تحقيق الآمال التى كانت حواء جديرة به من حيث التفوق العلمى والاجتماعى بسبب قمع الطبقة الراقية ومحاباتها لبناتها، تتخبط بين رغبة فى صعود السلم والتمتع برفاهية سكان الأدوار العليا وبين احترامها لنفسها وجسدها وقيمها.

لقد كانت حواء رافضة لبيئتها الأسرية الظالمة حيث النساء قعيدات بيت يلفهن الإحساس بالأنوثة فى أرخص معانيها، لا يرين لحياتهن معنى إلا الجسد، تجلوه الأنثى استعدادا لزيجة بهيمية قد تكون صفقة رابحة أو خاسرة. (مثل جدتها التى تركها الزوج إلى امرأة أيسر حالا)، وكذلك الخادمة تعمل وتظهر بثدييها البارزين وجسمها الرجراج وشعرها المنفوش بقرة آدمية حقيقية، كأنها أيضا «التور اللى شايل الأرض» وله أربعون ألف قرن وأربعون ألف رجل». وفى تعثر علاقة «حواء» بحبيب مفترض من السادة، ويرتد هذا التعثر العاطفى على جسدها فى اضطراب التنفس، وتقلص ملول فى الوجه فالمحبوب يتنازعه امتعاض من الشىء الكريه الذى رآه حينما تعرف على حالتها المادية المزرية ورثاء لمسكينة افنت شبابها كدا ولم تفز بغير ضرورات الحياة. ولكنه الزمن تغير: ألم تحمل المرأة علم الثورة إلى جانب الرجل؟ ألم تعرض النساء صدورهن (نهودهن) بشجاعة لحراب الغاصب ألم يحملن شطرا باهظا من مسئوليات النهضة؟. ولكن الحبيب «تطبخ» له خطوبة مناسبة ويتركها. (هل كان من الممكن أن يتزوجها؟).

لقد قضت ثلاثين سنة فى رجولة زائفة (عمل ومسئوليات) أقامت بينها وبين الحياة سورا صينيا لا سبيل إلا أن تقفز فوقه. وتبدو أمامها صورة الحبيب راقصة كما لو كانت تراها من خلال ماء ثم تتضح شيئاً فشيئاً حتى تستبين منه أهداب العين. وهذه خطيبته تمشى إليه على استحياء، وها هو يقبل عليها فيعصرها بين ذراعيه ويمعن فيها تقبيلاً، تلك القبلات التى ما دام نعمت بها فى أحلامها والتى كانت تود فى يقظتها لو أن تفتدى إحداها بحياتها. وبعد ذلك يعلو صدر حواء وتبكى وينتفض جسدها انتفاضا تتلوى وتتشنج.

وتمضى حواء إلى الجحيم المقيم فى حشرجة دائبة. (محمود طاهر لاشين الأعمال الكاملة ص ٥٢١ ٥٨٤٠). وهنا يتحول الحرمان العاطفى إلى أعراض جسدية عند المثقفة الصاعدة كما كانت الحال مع الجدة الأمية الغارقة فى الخرافات.

وإذا انتقلنا إلى «سارة» للعقاد (١٩٣٨) وجدنا العلاقة الجسدية تشتعل كوميض جمرات توشك على الانطفاء فى رماد التحليلات العقلانية والتعقيبات التوضيحية. وهى تبدأ، بتقبيل همام لسارة أمام الدجاجات وديكها فتقول له لقد آذانى شاربك الطويل بعد توريات لفظية عن الديك والدجاج وهو يمثل مثقفاً يجمع بين فلسفة نقدية تتناول شوبنهاور ولا تذكر موقفه من المرأة، فالرجل عند همام وشوبنهاور أجمل من المرأة فجمالها بيولوجى يثير الغريزة عند الرجل فحسب، فما هو الحال فى تراكم الشحم فى كرتين على الصدر، أو فى المؤخرة أو فى اتساع عظام الحوض. والرجل سيد مسيطر - يريد أن تختص المرأة بدورها البيولوجى، يعمل جسمها فى البيت ترتبه وفى المطبخ تجيد طهى اللحم والبطاطس قبل القفز إلى الفراش. ويعمل جسد الرجل المثقف على أساس من تقسيم العمل بين يدوى وعقلى، فهو العقل وهى الحس والعاطفة تقدم ذخر حلاوتها له سعيدة راضية وإلا خالجته الشكوك فى إخلاصها (وأنا



هنا لا أقدم تحليلا لأى رواية بل جانبا واحدا هو الموقف من الجسد).

وفى عودة الروح يبدو الطابع الرمزى لجسد الشعب المصرى موحداً بعد تمزق *بفعل زعيم معبود (أوزيريس ودور حوريس)* ، *ولكن جسد الرجل والمرأة فى العمل والعلاقات والسياسة يغيب وراء الرموز وحركتها* ودلالتها ولكن «الجسد» يأخذ دلالته الواقعية الحية عند نجيب محفوظ فى الأربعينيات داخل شبكة المصائر الفردية والاجتماعية فى زقاق المدق (حميدة والمعلم كرشة)، فى خان الخليلى (ما هذه عجيزة إنها كنز مع المخدر وانتظار البلابيع الألمانى والحب الأفلاطونى) وفى الثلاثية (سى السيد والعوامة وياسين والخادمة وكمال بين الحب الرومانسى وارتياد الماخور بتفاصيل واقعية) ولا ينفصل الجنس عن بقية الحواس فى عالم نجيب محفوظ، الغناء والموسيقى (الأذن) وبهجة المناظر والأثاث (العين) وطموحات الصعود والتسلق أو إدراك معنى للحياة أو الانخراط وفى العمل السياسى والشأن العام ونقيضه السلبية واللامبالاة والاستغراق فى نشوة الحس كمهرب وملاذ وتعويض.

كذلك الحال مع عبد الرحمن الشرقاوى فى الأرض فالجسد منخرط فى العمل والجماعة ومسلماتها، وحتى صورة «خضرة» مومس القرية مدمجة فى علاقات جماعية، وقيم مضادة للنزعة الإكليريكية.

ونصل إلى درة روائية هى «السائرون نياما» لسعد مكاوى (١٩٦٥) عن ثلاثين سنة من عمر سلطنة المماليك فى مصر. وتقدم الرواية التطور الحسى والوجدانى داخل العلاقات المركبة بين القمة الحاكمة فى قلعة الجبل وعامة المصريين على أرض النيل، كما تصور الرواية المثل الأعلى للطفيليات الفاخرة فى حياة المتعة المترفة فاللذة مذهب والاستهلاك السفيه عقيدة.

فالحياة الداخلية تتخلى عند السادة عن طاقات الجسد الإنسانى (فللجسد الإنسانى قدراته الحكيمة) الخلاقة فى العمل المنتج والمشاركة الفعالة ويبدو النعيم الأرضى متجسداً فى العربدة الجنسية والإسراف فى



الخمر والمخدر والسعى وراء اللذة الحسية العادية والشاذة.

تستثار الرغبات بكل وسائل الإثارة المصطنعة المسرفة، ويجرى اشباعها المستمر وصولا إلى الاجهاد والملل والفتور وخمود الحس وبلادته لذلك تطلب مواصلة اللذة البحث عن مثيرات شاذة بالغة الشذوذ فلم تعد المثيرات الجسدية المألوفة قادرة إلا على إثارة الملل.

والبحث الدائم عن ممارسات «عجيبة» فى الرواية راجع إلى أن الجانب العاطفى من العلاقة بين الرجل والمرأة غائب، وحلت محله الشهوة وحدها. فلم يعد «الجنس» تحديا لقيم الكبت والقهر فكله «فى الحلال» عند الأثرياء فى تعدد الزيجات وإيقاع الطلاق، وفى شراء ما ملكت أيمانكم . وتسلط الرواية الضوء على أبشع أنواع القسوة والسادية «بمواضيع» الجنس. كما تبرز فى أوصاف الرقص والغناء والحدائق والموائد غياب أى فرحة جمالية وحضور السكرة الغبية والنشوة البليدة وجشع الاقتناء.

وتصور الرواية ابتذال بعض فنون الأداء الجسدى (التصوير البصرى والسمعى والحركى) إلى أخيلة كسول شبقية بهيمية وإشباع سطحى اقتنائى.

وحينما نصل إلى صنع الله إبراهيم فى الستينيات أيضا (تلك الرائحة) وهو فى كتابته المقتضبة الحيادية فى جمل قصيرة كأنها جسد يعرض الأشياء والأفعال كما تدركها الحواس، ليقدم العالم كما هو فى جسديته بعد نزع الأردية الاستعارية والرمزية المفروضة عليه من جانب فرد منعزل، إنه يصف دخوله إلى الحمام وإغلاق الباب خلفه، وخلع ملابسه ووقوفه عاريا تحت الدش ودعك جسمه بالصابون وفتح الدش... إلخ وهو وصف تفصيلى لفعل جسدى عادى فى آليته الدقيقة يفصح عن



اغتراب أفعال الجسد عن أعمال الشعور وعن الدلالات الاجتماعية والرمزية. وهو يسبق معظم ما يسمى كتابات الجسد التالية فى اعتباره أن الجسد الفسيولوجى واستجاباته موئل لحقيقة لا تعرف الزيف ترفض التحيزات المعلبة والتصورات الايديولوجية والتقييمات الطنانة. ولكنه ينفرد بتقنية الاسهاب فى وصف الوظائف الجسمية من جنس وافرازات وحركات وأوضاع كأنها الطريق إلى التعبير عن «ذاته» كما هى وهذه التقنية تربط جوانب الواقع ورائحته الكريهة الفيزيقية والرمزية بعلاقات خانقة تمزق الروابط الإنسانية.

وتختلف كتابة الجسد التالية فى التسعينيات عن هذه التقنية فى أنها لا تقف طويلا عند المصاحبات الفسيولوجية للجنس وللجسد، وإنما تقف عند الإحساس الانفعالى فى قاموس محدود مشترك (التلامس - الاشتعال - الرعشات - الذوبان - الاتحاد - النشوة).

وفى هذا السياق تبرز بعض أعمال يحيى الطاهر عبد الله (الطوق والإسورة). ففى الصورة اللغوية لفهيمة ذكريات شبقية عن حبها المحرم للترعة، تراه عاريا فى الترعة، وتتذكر رائحة بوله المختلط بالتراب الجاف، رائحة ثمرة جميز ورائحة عرقه ورائحة وسخة بملابسه قبل أن تغسلها.

كما نسمع بوحها بعجز زوجها عجزا جنسيا «ينفخ المصباح ويأتى إلى الفراش». يلمسنى ويظل يقاوم. قوة تقيده يمر وقت طويل. يهمد وينفلت فى بكاء مر». وإن كان يحيى الطاهر يترك لشخصياته أكبر حرية فى التعبير ولا يفرض عليها صوته فإن صوته مستمد من الفولكلور الشعبى فى عناصر محددة إنه يمجد «لحم العشيرة» باعتباره جسدا واحداتفرع عن جد واحد، بموت الأفراد ولكنه ينمو، فالأبناء أكثر عددا لإفساح المجال للحياة الوليدة ويزدهر لحم العشيرة بالمضاجعة وزراعة وحصاد الزاد والاستمتاع الحسى بالطعام والشراب والدفاع عن الديار والإنجاب. الميلاد ثم النمو والشيخوخة والموت لافساح الطريق، وهذا التصور للجسد يجعله بعيدا عن الصقل والاكتمال كما سيحدث بعد ذلك فى مجتمعات المدينة، بل يجعله غارقا فى مخلفات الميلاد والطعام والمضاجعة. والجسم الفردى.

. فى هذا التصور لا يواصل النمو منغلقا داخل حدوده الذاتية بل ملتقيا بالآخرين. لذلك كان التركيز فى تصوير الجسد على تلك الأجزاء التى يدخل منها العالم الجسد أو يخرج منه، الفم المفتوح للطعام والكلام والتقبيل، أعضاء الجنس، النهود، حواس الرؤية والسمع واللمس، أطراف الفعل والحركة لا فى تكاملها الفردى بل فى علاقاتها بالعالم. وتمتلئ رواية الطوق والإسورة بالجسد وهو يكشف عن نفسه باعتباره مبدأ للنمو يتجاوز حدوده الخاصة فى المضاجعة والحمل والولادة والأكل والشرب والعمل والتبول والتبرز.

ويختلف هذا التصور عن التصوير الحديث للجسد باعتباره نتاجا فردياً جاهزا مكتملاً منعزلا محذوف علامات الفاعلية والتفاعل والنمو والتكاثر والجوانب القذرة.

ولكن جسد العشيرة قد تفتت وتعفن فى عالم الطوق والإسورة بفعل العلاقات التجارية والطبقية الاستغلالية وأصبح عالم الشلل والعنة الجنسية والحمل السفاح وسطوة الأقوياء فى نزاع الإخوة الأعداء ويصل تعفن اللحم إلى مداه ويصور السرد اشتهاء البنت لشقيقها بطريقة مقززة مع البول والعطن. (قارن عبد العزيز فى أيام الإنسان السبعة لعبد الحكيم قاسم وهو مربوط البصر والانتقال إلى ثدى صباح ابنة الخبازة فى حجرة الخبيز ومعها شقيقاته وهو ينظر إليهن: الأثداء البكر ترفع صدور القمصان الرقيقة، والحلمات منتصبة تحت رفاهة القماش، فالعلاقة المحرمة تجئ فى سياق شعرى نظيف).

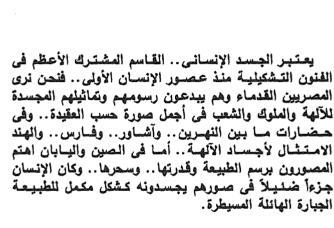
أما عند إدوار الخراط فى رامة والتنين، فإن رامة تنتمى إلى أساطير كثيرة مختلفة مصرية ويونانية وبابلية وعربية جاهلية، وهى النورس والبجعة والحمامة والبقرة والشجرة المقدستان وليست من هذه الأيام وتتجاوز كل الأيام. ولكن ميخائيل لم يكن يضاجع كان هذا الحشد من الرموز الأسطورية بل كل يعانق امرأة من لحم ودم.

أسهب السرد فى تصوير خطوط جسدها ومنحنياته أو نحت كل ذلك فى مرمر وردى عبر لوحات وصفية شديدة الحسية والجمال، كما أسهب فى وصف لحظات الاتحاد الجنسى. فرامة هى الأنثى الخالدة المصنوعة جزئيا من أساطير الجنس والخصب وقد أتاحت لميخائيل أن يغوص فى تجليات جسدها الكثيرة معاصراً لها، وعاش فى هذا الجسد كما يعيش واقعة وجوده من غير إحالة إلى زمن ما، فالأزمنة المتعاقبة تتكثف فى زمن أبدى، فى تجربة صوفية. إن العمق الصوفى عند إدوار الخراط نوع من النشوة والعشق ونشدان الروحى فى اللحن العضوى الجسدانى.

فرامة أم وحبيبة وبقرة مقدسة وقطة متوحشة ومستأنسة، مقيمة ومغادرة أبدا. ولن نجد صدى لرؤية الخراط فى الروايات اللاحقة عند كتاب وكاتبات النثر القصصى وإن ترددت أصداؤها عند شعراء «السبعينيات»، ونقف هنا لأن كتابة الجسد فى الثمانينيات والتسعينيات من حيث مواصلة ما سبق والانقطاع عنه تتطلب دراسة أخرى.

إشكالية الفكر والجسد فى الفنون التشكيلية

محمد حمزة



يعتبر الجسد الإنسانى.. القاسم المشترك الأعظم فى الفنون التشكيلية منذ عصور الإنسان الأولى.. فنحن نرى المصريين القدماء وهم يبدعون رسومهم وتماثيلهم المجسدة للآلهة والملوك والشعب فى أجمل صورة حسب العقيدة.. وفى حضارات ما بين النهرين.. وآشاور.. وفارس.. والهند الامتثال لأجساد الآلهة.. أما فى الصين واليابان اهتم المصورون برسم الطبيعة وقدرتها.. وسحرها.. وكان الإنسان جزءاً ضئيلاً فى صورهم يجسدونه كشكل مكمل للطبيعة الجبارة الهائلة المسيطرة.

وتأتى الحضارة الإغريقية والرومانية.. مؤكدة على الجسد الإنسانى فى أكمل صوره وعنفوانه.. وبلغ الجسد فى عصر النهضة مثالية قصوى على يد أساتذة الفن العظام.. على هذا النحو بين التخيل والمحاكاة للجسد خلال تطور العصور والمدارس.. والاتجاهات المتنوعة.

وبعد أن سادت التجريدية فى أربعينيات وخمسينيات القرن العشرين والوصول إلى طريق مسدود.. دون تمثيل للجسد الإنسانى.. أخذ الفنانون

يبحثون عن سد الثغرة التى حدثت بين الحياة.. والفن بما فيها الجسد..

وبشر الكثير من النقاد والفنانين بنهاية.. الفن التشكيلى وانهياره فى العالم.. ولكن ظهور فن البوب الجماهيرى.. أو الواقعية المثالية الجديدة.. المعتمدة على تمثيل صور الجسد.. ولكن بأساليب مختلفة.. مما جعل هناك آمالاً عريضة.. لارتفاع رايات الفن التشكيلى من جديد.. بصورة قريبة للجماهير.. وما تتذوقه كل يوم.. وشبيهه بما يشاهدونه فى الطرق والميادين.. والسينما والتليفزيون.. والصحف والمجلات.. ولم يستمر الفن على حال واحد.. بل أخذ الفنانون فى التفكير مليا فى كل الأشياء حولهم.. من تقدم فى العلم والتكنولوجيا.. ووسائل الاتصال والإعلام..

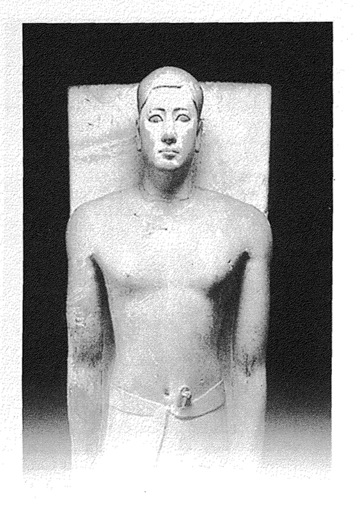
وبزغت من عباءة فن البوب الجماهيرى.. أعداد لا تحصى من الاتجاهات والجماعات المختلفة.. منها على وجه الخصوص.. «فن الفكرة التصورى Conceptual Art».. «فن الجسد Body Art» أو «فن النحت الحى Living Sculpture».. و«فن البرفورمانسى Perfot-mance Art» المرتبط بفنون الأداء التعبيرية للجسد.. مثل التمثيل الصامت.. المعتمد على الحركات الجسدية.. والموسيقى.. والرقص.. إلخ.. وأيضا «فن الحدث Happening Art»..

وقد تشابكت تلك الاتجاهات الفنية مع بعضها وتداخلت فى انجازاتها.. وصارت مقبولة كأدوات للتعبير الفنى بما حققته من شهرة واتساع وخاصة فى المجتمعات الغربية منذ سبعينيات القرن العشرين.. كفنون فكرية تعتمد فى الأساس على الذهن.. ولا تباع ولا تشترى مثل الفنون التقليدية المعروفة.. والتى إعتبرت أكثر الفنون الملموسة بعد ذلك.. وقد خصص لأدائها أماكن فى أغلب مراكز الفن العالمية.. كما قامت المتاحف والجاليرهات الضخمة رعاية احتفالياتها.. كما قدمت بعض معاهد الفن هذه الفنون الجديدة ضمن مقرراتها التعليمية وظهرت مجلات متخصصة لها.

ومن الجدير بالذكر.. اغفال الكثير من الفنانين والنقاد عملية تقييم هذه الاتجاهات وتطويرها من الناحية الفنية.. كما صار لافتا للنظر مسألة هذا الاغفال.. بالرغم من أن هذه الفنون قد اخذت بعين الاعتبار من ناحية أخرى.. كأسلوب لجلب الحياة إلى العديد من الأفكار الشكلية والتصورية.. المؤسسة عليها الفنون الحالية..

وهكذا استخدمت تعبيراتها وإيماءاتها الحية كسلاح ضد الفنون التقليدية المعروفة.. وسحقها.. لإظهار الاتجاهات الجديدة.. فضلا على ذلك.. كان فنانو البرفورمانسى من بين الطلائع الذين تزعموا الساحة الفنية.. ووقفوا يعارضون.. كل الأعراف والتقاليد المتعاقبة.. وصار فن البرفورمانسى فى مقدمة فنون أواخر القرن العشرين وأوائل القرن الحادى والعشرين.. وأصبح فنانوها طليعة الطلائع.

وإذا بحثنا فى تاريخ الفن بعين ثاقبة.. نجد أن الفنانين منذ انبثاق المستقبلية Futuriom.. والبنائية Constructivism.. والدادية Dadism.. والسوريالية.. فى أوائل القرن العشرين.. قد اختبروا أفكارهم بأساليب عديدة.. ثم عبروا عن أفكارهم فى الجسد والأشياء الأوجكت فى محاولة اكتشاف متنفس.. أو مخرج تصويرى يعبرون فيه عن الاختلاف والتضارب.. وإيجاد معان أخرى لتقييم التجربة الفنية فى الحياة.. والبحث عن طريق إعجاب الجماهير الغفيرة المباشر.. مما جعلهم يصطدمون بالمتفرجين داخل الاستنتاجات ويضعون الحجج



والبراهين.. لانطباعاتهم.. ومفهومهم الشخصى عن الفن وعلاقته بالثقافة.

واهتمت الجماهير بالأشياء البسيطة السهلة.. على وجه الخصوص فى ثمانينيات القرن العشرين.. حيث نشأت رغبة جامحة.. لإحراز معابر للوصول إلى عالم الفن ليصبحوا شاهدين على العصر وما تحدثه الجماعات المتميزة من طقوس إبداعية.. ومندهشين شديدى الاستغراب للأشياء والأحداث غير المتوقعة.. وللابتكارات الفنية المغايرة تماما للأعراف والتقاليد.

كان فى إمكان فنان البرفورمانسى عرض عمله بجسده منفرداً.. أو بمشاركة مجموعة من المؤدين.. مع مصاحبة.. الموسيقى.. والإضاءة.. وأشياء بصرية مرئية صنعها الفنان بنفسه أو بالتعاون مع آخرين.. أما من ناحية مكان الأداء.. فهناك قاعات العرض «الجاليريات».. والمتاحف.. والمراكز الفنية.. أو فى أماكن بديلة.. كالمسرح.. أو المقهى.. أو ناصية أحد الطرق.

ويختلف فن البرفورمانسى عما يحدث فى المسرح.. فالمؤدى هنا هو الفنان بنفسه.. ونادرا ما تكون الشخصية Characterr.. شبيهاً بالممثل المحترف.. وقلما يكون المحتوى يلتزم بحبكة المسرح.. أو برواية سردية تقليدية.. فالبرفورمانسى يمكن أن يكون مجموعة من

الحركات التعبيرية الجسدية.. الموحية بالألفة والدفء.. أو برؤية مسرحية.. تستمر عدة دقائق أو ساعات طويلة كما تؤدى مرة واحدة فقط أو تتكرر عدة مرات لا يعد لها سيناريو.. أو يعدلها.. أو ترتجل بداهة بانبعاث ذاتي.. أو يتدرب على أدائها عدة شهور.

إن فن البرفورمانسى موجود منذ ظهور الخليقة.. سواء فى الطقوس والشعائر القبلية البدائية.. أو فى مسرحية حب من العصور الوسطى.. أو فى عروض عصر النهضة المسرحية.. أو فى أحد الحفلات الساهرة التى كان ينظمها فنانو باريس في مراسمهم فى عشرينيات القرن العشرين.

وفى أواخر القرن العشرين.. صار تاريخ فن البرفورمانسى.. هو تاريخ الجسد والأشياء بلا قيود.. وبجميع المواد والوسائل.. القابلة للتشكيل تبعا لتطور الأحوال.. والتغييرت اللانهائية.. التى انجزها فنانون لم يتقيدوا كثيرا بالأشكال الفنية الثابتة.. وعقدوا العزم على لفت أنظار الجماهير إلى أشكالهم الفنية.. ولهذا أخذ فنهم دائماً أسس الأشكال الفوضوية.. والتحدى المطلق.. للاشكال شديدة التفاصيل.. وأعلن ببساطة.. أن فن البرفورمانسى فن حى أبدعه فنانون أحرار بعيدون كل البعد عن الفنون التقليدية.

وكان الالتزام الدقيق بالقواعد الفنية المتعارف عليها كفيلة بإبطال فاعلية البرفورمانسى نفسه فى الحال واللحظة.. لذا.. اجتذب بحرية مطلقة العديد من فروع المعرفة.. والتعبير.. ووسائل الإعلام المختلفة.. من بينها فنون الآداب.. والشعر.. والمسرح.. والرقص.. والموسيقى.. والعمارة.. وفن الرسم والتصوير.. بالإضافة إلى فنون الفيديو.. والسينما.. والشرائح المصورة بأنواعها.. وأيضا الحكايات والقصص.. أما بالنسبة للخامات.. فكان هناك اختيار مطلق لا نهائى.

فى الحقيقة.. لا يوجد أى شكل فنى.. يمتلك مثل تلك الامكانات اللانهائية.. والأهداف والدوافع.. ووجهات النظر.. الميسرة لفن البرفورمانسى.

ونظراً للأشياء الفنية المرئية كأشياء أوبجكت غير ضرورية بالمرة.. ضمن جماليات وأفكار «فن الفكرة التصورى Conceptual Art» الغامضة.. حيث الخامة تدرك من خلال صياغتها كفن.. وهنا صرف النظر عن الأشياء الأوبجكت الفنية المرئية.. المرتبط وجودها بسوق الفن التقليدى.. حيث اعتبرت اللوحة والتمثال مجرد وديعة.. وظيفتها لها قيمة اقتصادية.. وسلعة قابلة للاستثمار.



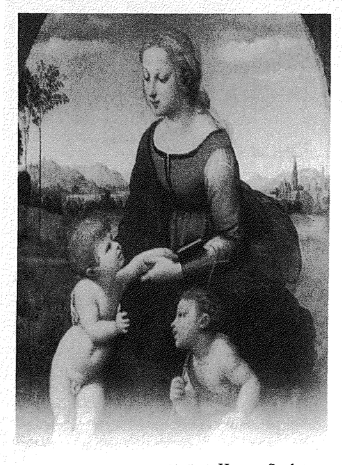
وبالرغم من الضروريات الاقتصادية للفن.. إلا أن هذا الحلم لم يدم طويلا.. وصار فن البرفورمانسى امتدادا لافكار «فن الفكرة التصورى» نفسه.. فى ظاهره غير الملموس.. وعدم تركه أى أثر.. كما لا يمكن بيعه أوشرائه.. ونظر إليه فى النهاية كأحد العوامل المقللة للجفاء بين المؤدى والمشاهد.. وهكذا تمرس المشاهد والفنان المؤدى معا فى اختبار العمل الفنى وتجريبه فى وقت واحد.

واكتسب فن البرفورمانسى صفات فن الفكرة التصورى فى رفضه للخامات التقليدية.. مثل التوال.. والفرشاة.. والأزميل.. وتحول الفنان إلى جسده كخامة.. ووسيط فنى.. تماما مثل ما فعله الفنان الفرنسى «إيف كلين Yves Klein» (١٩٢٨ - ١٩٦٢) فى مرحلته الزرقاء عام ١٩٦٠ عندما لم يقم برسم موديلاته بالفرشاة والألوان على التوال إطلاقا.. بل رسم بهم مباشرة لوحاته.. حين أخلى مرسمه من حامل الرسم.. والباليت والفرش.. واللوحات.. واخذ يدحرج موديلاته العرايا داخل الألوان الزرقاء الخالصة.. وطلب طبع أجسادهن المبتلة بالألوان.. على التوال المنبسط أو المنشور على أرضية مرسمه.. وصار الجسد العارى فرشاة حية يلون بها الفنان لوحاته.. ثم أخذ يستضيف المشاهدين بملابسهم الرسمية.. كى يشاهدوا الموديلات العارية.. وهن يتمرغن ويتمايلين على أنغام الموسيقى المصاحبة فوق الألوان.. وطباعتها بأجسادهن على التوال.. دون أن تلوث الألوان ملابس الفنان الأنيقة.

ومفهوم ضمنا أن «فن الفكرة التصورى».. هو تجريب فى الزمن.. والفراغ.. والجسد.. والخامة.. أكثر من تقديم شكل فنى ملموس.. وهكذا صار الجسد وسيطاً تعبيرياً مباشراً.. وصار للعمل البرفورمانسى معان مثالية فى جعل مفهوم الفن شيئاً مادياً.. وأمكن للأفكار الموجودة فى الفراغ.. أن تصبح صحيحة أيضا.. ومترجمة فى فراغ فعلى كما فى الأشكال ذات البعدين (العرض والارتفاع) المؤلفين لفن تصوير اللوحات.. وأمكن للزمن أن يعطى إيحاء بدوام وبقاء فن البرفورمانسى إلى ما لا نهاية.. وذلك بتصويره بكاميرات الديجتال والفيديو والسى دى.. واستقبالها على أجهزة التليفزيون وشاشات السينما مرارا وتكراراً.

إن الإدراكات الحسية المنتسبة لفن النحت - كملمس الخامة وكتلة الشكل فى الفراغ - صارت فى فن البرفورمانسى كذلك أشياء ملموسة فى الصور الحية للأجساد المقدمة أشياء معنية.. هذه الترجمة للتصورات والأفكار داخل الأعمال الحية.. قد اسفرت على العديد من أعمال البرفورمانسى الظاهرة فى أغلب الأحوال على أشكال تجريدية للمشاهد إلى حد بعيد.. منذ المحاولات النادرة لإبداع أشكال انطباعية مرئية.. مع توفير معلومات موثقة من خلال استخدام أشياء أوبجكت.. أو سرد قصصى.. بالأحرى يمكن للمشاهد تأمل الأشياء.. وتداعى المعانى والأفكار.. وإحراز عمق النظر من خلال خبرته الخاصة.. التى يظهرها الفنان المؤدى بوضوح للعمل البرفورمانسى.. والبرهنة عليه..

فالبراهين والاثباتات المكثفة والمركزة على جسد الفنان هنا كوسيلة وخامة.. صارت معروفة لمصطلح «فن الجسد Body Art».. من ناحية أخرى.. كان هذا المصطلح فضفاضا يسمح بتفسيرات وتأويلات عديدة.. فى الوقت الذى شاهدت فيه بعض «فنانى الجسد» يستخدمون أجسادهم الذاتية كخامة فنية.. ووضع البعض الآخر أنفسهم قبالة الحوائط.. أو فى الأركان.. أو فى الساحات المفتوحة.. صانعين أشكالا «نحتية بشرية



Human Sculpture» فى الفراغ.

علاوة على ذلك.. اعتمدت استراتيجيات البرفورمانسى الأخرى على وجود الفنان بين الجماهير كأحد المحاورين والمناقشين.. كما فعل الفنان جوزيف بويز Joseph Beuys (١٩٢١ - ١٩٨٦) فى أيامه المبكرة.. عندما كان يقعد فى مجالس خاصة يسأل.. ويجيب.. كما اعطى بعض الفنانين ايعازات موحية للمشاهد.. بأنه يقوم بالتمثيل دورا بنفسه.. فوق ذلك أثار المشاهدون التساؤلات العديدة عما هى حدود الفن؟.. أو ما هى نهاية أبحاث ودراسات العلماء والفلاسفة فى تحقيق الفن؟.. أو ما يميز الخط الرفيع الموجود بين الفن والحياة؟

إن فن الجسد لا حدود له فى التطبيق منذ العصور البدائية للإنسان حتى الآن.. إنه دليل للطاقة والتجريب الإنسانى.. ووسيلة تعليمية لتفسير الأحاسيس والمشاعر التى تدخل فى بحوث الأعمال الفنية.. بالإضافة إلى تقديمها أشياء ضد تحويل الطاقة النشطة المبدعة.. للإنتاج.

كما فجر فن الفكرة التصورى تساؤلات جوهرية منها.. ما هى البواعث والحوافز للإبداع الفنى؟.. وتضمنه فى الأساس على أفكار متجسدة فى صور على شكل الإنسان.. وما جعل من تلك اللغة التصورية أساسا مادياً للفن.. وما وصلت إليه داخل طبيعة الفن.. وما بعد فنون ما بعد الحداثة؟.. وأسئلة عديدة أخرى سوف تجيب عنها.. الأيام القادمة.. وما يسفر عنها من فنون جديدة لم ندركها أو نرها من قبل.. وهكذا الحياة الإنسانية وفنونها.. لا نهاية لها مع الجسد.

ثقافة الجسد... منظور فلسفي

د. عاطف العراقي

نود في البداية أن نشير من جانبنا إلى أن موضوع ثقافة الجسد يثير مجموعة من القضايا والتساؤلات قد يكون من أصعب الأمور مجرد حصرها والتعبير عنها، ومن بينها الجوانب المختلفة لمفهوم الجسد عند الأدباء والمفكرين والفلاسفة والرجل العامي، وتصور الجسد في حياتنا الدنيا ومدى اختلافه مع تصوره في حياة الآخرة، وثنائية الروح والجسم أو الجسد وهل تعد ثنائية مشروعة ولها مبرراتها، أم أنه من الأفضل أن نقول بنوع من الوحدانية المحايدة يختفي من خلالها القول بازدواجية الجسد والروح، ونظرة الفلاسفة للحب، ولماذا نجد بعضهم يركز على النظرة التجريدية، في حين يقول بعضهم بالنظرة الحسية، وهل نستطيع حقا أن نفصل بين كل نظرة منهما، والنظرة الأخرى، وهل نجد خلافا بين السير الذاتية التي تركها لنا مجموعة من الأدباء والمفكرين، في مجال النظرة إلى ثقافة الجسد.



وهل النظرة إلى ثقافة الجسد تختلف عند الشعوب العربية، عن تلك النظرة التي نجدها عند الشعوب الأوروبية بوجه عام، وهل تختلف النظرة إلى ثقافة الجسد من عصر إلى عصر طبقا للتطور الثقافي والحضاري في كل أمة من الأمم... إلى آخر تلك الأسئلة والقضايا التي لم يهتم بها الإنسان العادي أو المثقف العادي، إلا أن المهموم بالقضايا الفكرية عامة، والفلسفية على وجه الخصوص، لابد وأن يطرحها على نفسه ويحاول الإجابة عنها.

ويقيني أن هذه القضايا إذا كانت قد طرحت طوال عصور الإنسانية، وقبل الميلاد، فإنها ستظل محلاً أو مجالا للتساؤلات ما دمنا وجدنا حياة في الكون ومهما بلغ العلم من التقدم.

إن الأسئلة إذا كانت مطروحة من خلال أبعاد ذاتية، فإن الاجابات تكون أيضاً معبرة عن أبعاد ذاتية، وإلا كيف نبرر اختلاف الاجابات من فرد إلى فرد آخر. السؤال إذن: هل للجسد ثقافة؟ يعد سؤالا مشروعاً، والاجابات عنه تعد اجابات منطقية رغم أنها تختلف كما قلنا من فرد إلى فرد آخر، من أفراد بني الإنسان. في كل زمان وكل مكان.

ودليلنا على ذلك أن من يركزون على الجانب الجسمي الجسدي، إنما يقصدون في الأغلب والأعم المقارنة بينه وبين الجانب النفسي والروحي، ومن يركزون في المقابل على الجانب الروحي الشفاف الخالص إنما يهدفون في الأغلب والأعم تفضيله على جانب آخر، عن طريق المقارنة بين مميزاته، ومساوئ الطرف الآخر، ونعني به الجانب الجسدي الجسمي.

ففي الحالتين إذن نجد الحديث عن ثقافة الجسد، نجده حديثاً معبراً عن الوصل وليس الفصل، وذلك إذا وضعنا في اعتبارنا أننا خلال عصر واحد وداخل أمة واحدة نجد الحديث عن ثقافة الجسد، ومتطلبات الروح أيضا.

وإذا قمنابالمقارنة بين السير الذاتية عند العرب بوجه عام، والسير الذاتية التي يكتبها الأوروبيون، فإننا نجد مجموعة من الفروق الجذرية بين كل نوع منها والنوع الآخر. فبالإضافة إلى الصراحة التي نجدها عند الأوروبيين، أدباء وفلاسفة، والغموض الذي نجده عند العرب قديما وحديثا، فإن التقليل من الجسد عامة وما يرتبط به من ثقافة عند العرب، وقلما نجد ذلك عند الأوروبيين، وليرجع القارئ إلى كتابات بعض المحدثين والمعاصرين مثل «في بيتي» للعقاد، وسارة للعقاد أيضا، والأيام لطه حسين، وحياتي لأحمد أمين بل قد نجد صراحة عند القدامي أكثر من صراحة المحدثين. نجد هذا في العديد من الأشعار كشعر عمر بن أبي ربيعة وخمريات «أبو نواس»، وألف ليلة وليلة، وقد يكون ذلك راجعا إلى ظروف بيئية واجتماعية وفكرية لابد أن نضعها في اعتبارنا كما قلنا منذ قليل.

ولكن الثنائية بين ثقافة الجسد، وثقافة الروح التي يزعم البعض بأنها مناقضة لثقافة الجسد، نجدها واضحة وبارزة عند العرب أكثر بكثير مما نجدها عند الغربيين فمطالب الجسد تكاد تختلف جذريا عن مطالب

الروح. ولابد من إعلاء الروح على البدن أو الجسم.

والجسم لابد أن يفنى ويتلاشى فى الروح، حتى يصبح نسيا منسيا وكأنه وجد للزوال وليس الاستقرار، وجد للفناء وليس للبقاء، دون أن يضع أكثر أجدادنا من العرب، أن ثقافة الروح لا يمكن أن تظهر إلا من خلال ممارسات الجسد، وأن الله تعالى هو الذى خلق الجسد، تماماً كما خلق الروح.

إنها فكرة الأفضل أو الأشرف التى اعتز بها العرب عامة، وقد أفسدت عليهم وعلينا فهم مطالب الروح ومطالب الجسد وبحيث يكون من الضرورى أن ننظر إليهما، على أنهما الكل فى واحد. وكم تؤثر مطالب أو ثقافة ما يبدو لنا روحانيا فى ثقافة الجسد، والعكس أيضا يعد صحيحاً تمام الصحة.

نعم من النادر أن نجد اهتماما بثقافة الجسد، أو فكر الجسد إن صح هذا التعبير، عند قدامى الصوفية. إنه يكاد يكون نسيا منسيا وكأنه كتب عليه أن يكون ملعونا أشد اللعنة.

نجد هذا فى نثريات لا حصر لها وأشعار بلغت الآلاف قال بها الصوفية والزهاد والعباد. نجد هذا وعلى سبيل المثال لا الحصر عند الحسن البصرى وإبراهيم بن أدهم والذى نجده يقول أعلم أنك لا تنال درجة الصالحين حتى تجوز ست عقبات: أن تغلق باب النعمة وتفتح باب الشدة. وأن تغلق باب العز وتفتح باب الذل. وأن تغلق باب الراحة وتفتح باب الجهد. وأن تغلق باب النوم وتفتح باب السهر. وأن تغلق باب الغنى وتفتح باب الفقر وأن تغلق باب الأمل وتفتح باب الاستعداد للموت.

إنه يقول بثنائيات غريبة وكأنه يتحدث عن فردين وليس عن فرد واحد. فأين إذن ثقافة الجسد فى هذه الأقوال وغيرها؟ ولا نعدم وجود هذه التفرقة عند كثير من الصوفية فى أحاديثهم عن الفناء والحلول والاتحاد.. إلخ.

ويبدو لى أنه من الصواب فى حالة تسليمنا بما يسمى ثقافة الجسد والتفرقة بينها وبين ثقافة الروح، أن الفروق بينهما تتمثل فى الدرجة وليس فى النوع. فقد نجد داخل المملكة الحيوانية فروقاً فى الذكاء، تماما كما نجد داخل المملكة الإنسانية هذه الفروق فى الذكاء وهل نستطيع التسوية بين ذكاء الحشرات وذكاء القرد والكلب داخل المملكة الواحدة، مملكة الحيوان تماماً كما لا نستطيع التسوية بين ذكاء المتخلف عقليا وذكاء العبقرى داخل المملكة الإنسانية. ولعلنا مما يدلنا على ذلك أن درجة الذكاء كلما زادت، كلما وجدنا قلة فى الانجاب (الفرق بين انجاب الذباب مثلا وانجاب القرد والحصان) وفى عالم الإنسان أيضا (انجاب محدودى الذكاء والذى يتسم بالزيادة والكثرة وانجاب العبقرى الذى من





النادر أن نجد له ذرية).

وإذا تحدث كثير من المفكرين والأدباء عن إعلاء الروح ومطالبها، فليس من الضرورى أن نجد ذلك مطبقا على حياتهم الشخصية. إن حياتهم الخاصة تكاد تكون مختلفة اختلافا جذريا عن أقوالهم. فإذا تحدثوا عن ثقافة الروح، فإن هذا قد يكون فى واد، وحياتهم التى يعيشونها فى واد آخر، تماما كما نجد أكثر الناس عداوةً للمرأة، قد يكونون من أقرب الناس فى حياتهم للمرأة (شوبنهور والعقاد وتوفيق الحكيم).

وفى دنيا الفلسفة العربية نجد فيلسوفا كابن سينا يتحدث فى القسم الخاص بتصوفه عن أخلاق العارفين ويفرق بين اللذات الحسية الجسدية واللذات النفسية ويميز بين الروح والجسد عن طريق براهينه على جوهرية النفس وروحانية النفس ويعلى مطالب الروح على مطالب الجسد، وبحيث تكون دائرة الثقافة النفسية مختلفة اختلافا جذريا عن دائرة الثقافة الجسدية الجسمية. هذا الفيلسوف (ابن سينا) قد لا نجد فيلسوفا يقترب منه فى مجال سعيه نحو اللذات الحسية على المستوى الشخصى. وإن قال أناس بغير ما نقوله اليوم، فلهم دينهم ولنا دين.

فمن الوهم إذن وليس من اليقين أن نتصور إقلال الكثيرين من ثقافة الجسد وكأنهم قاموا بتطبيقه على حياتهم الخاصة. إنه يعد كلاما فى كلام. فالأقوال كانت من جانبهم تعبيرا للآخرين، أى كانت خطابا للآخرين، ولم تكن خطاباً للذات. إنها قضية لابد من اثارتها بكل صراحة وبحيث نفرد لها آلاف الصفحات.

قلنا إن الحديث عن ثقافة الجسد، يعد حديثاً غاية فى التشعب وتدخل فيه مئات القضايا والتفصيلات والتفريعات والتى قد لا نجد حصراً لها.

ومن أمثلة تلك القضايا أو المشكلات، قضية أو مشكلة الحب، إذ قد نجد العديد من الآراء التى إذا اتفقت مع بعضها تارة، فإنها سرعان ما تختلف تارة أخرى. وسنشير مجرد إشارة إلى رأى فيلسوفين اهتما أكبر الاهتمام بالبحث فى موضوع الحب. فيلسوف عاش قبل الميلاد وهو أفلاطون الفيلسوف اليونانى، وفيلسوف من فلاسفة العصر الحديث وهو شوبنهور الألمانى. وسنرى أن نظرة كل منهما ترتبط من قريب تارة، ومن بعيد تارة أخرى بموضوع ثقافة الجسد، أى بصورة مباشرة تارة وبصورة غير مباشرة تارة أخرى.

لقد اهتم أفلاطون فى العديد من محاوراته ومن بينها محاورة المأدبة ومحاورة فايدروس ومحاورة أو كتاب الجمهورية بالبحث فى موضوع الحب، أو مشكلة الحب، وخاصة فى المحاورة الأولى، محاورة المأدبة. ويمكن القول بإن الحب عند أفلاطون هو طلب الجمال.

وتوجد ثلاث أنواع للحب عند أفلاطون أو ثلاث مراحل.

١ – حب الجسم بين الرجل والمرأة وهو يعد حبا مشروعا لأنه وسيلة للتناسل، والتناسل يعد نوعا من أنواع الخلود. ولكن هذا النوع من الحب، يعد معبرا عن صورة بدائية من الحب لا يصح أن يتعلق بها الفيلسوف، وإن تعلق بها عامة الناس. إن هذا كان منتظراً من أفلاطون والذى ميز بين الفضيلة العادية الشائعة، فضيلة النمل والنحل والفضيلة الفلسفية. الفضيلة الأولى، النمل والنحل تعنى الاشتراك والشيوع والتقليد. أما الفضيلة الثانية، الفضيلة الفلسفية، فإنها تعنى التفرد، وتدل على عدم الشيوع والاشتراك.

٢ – حب الروح وهو أعلى مرتبة من الحب الأول، حب الجسم أو الجسد، إذ أن الحب أساسا هو حب جمال النفوس حتى لو كانت موجودة فى جسم قبيح.

٣ – أما الحب الثالث، فهو الحب الذى يسعى نحو الجمال المطلق، الجمال الذى لا صلة له بالأجسام. إنه الحب الأفلاطونى. إن المحب الحقيقى الكامل (الأفلاطونى) هو الفيلسوف، إذ أنه يترك الجمال الزائل، ليتعلق بالجمال الدائم.

ويرى أفلاطون أن الحب يعد شوقا لأنه يدفع المحب إلى المحبوب. ويعد توليدا لأن الشوق إلى المحبوب الجميل لا يكون شوقا لذاته، بل يكون لهدف أعمق من ذلك، هو استمرار الحياة وحفظ النسل. وإذا كان الإنسان جسدا وروحا، فإن حب الروح أفضل لأن من أحب الروح تمسك بالحكمة. أما إذا أحب الجسد فإنه يشترك فى ذلك مع الطير والحيوانات وعامة الناس إن الحب هو الذى يجعلنا نتجه نحو الجمال والحق والخير، يجعلنا نتجه نحو عالم المثل وبحيث نترك عالم الظاهر، عالم المادة.

ومن الواضح أن نظرة أفلاطون تعد أساسا نظرة مثالية للحب، نظرا لأنه رفع حب الروح على حب الجسد، رفع حب عالم المثل على (الحب الأرضى)، رفع حب الفيلسوف على حب العامة.

إن ثقافة الجسد تكاد تتلاشى فى مذهب أفلاطون، وفى نظرته إلى الجمال.

وإذا انتقلنا من أفلاطون إلى شوبنهور فى العصر الحديث، فإننا نجد عنده اهتماماً كبيرا بالبحث فى الحب، وقد قدم لنا نظرة حسية إلى الحب وإلى حد كبير لقد ذهب إلى أن الحب ينبع من الغريزة الجنسية، إذ أن الغريزة الجنسية إذا لم ترتبط بموضوع معين، فإنها تعد تعبيراً عن إرادة الحياة، وإذا ارتبطت بموضوع معين، فهى الحب.

نجد إذن عند الفيلسوفين نظرتين للحب. وإذا تساءلنا عن ثقافة الجسد وإلى أى النظرتين تعد أقرب، فإنه من الواضح أنها تعد قريبة ومرتبطة بالنظرة الثانية أكثر بكثير من ارتباطها بالنظرة الأولى. إنها أى ثقافة الجسد تعد فى حالة تواجد بالنسبة للنظرة الثانية، وتعد فى حالة عزلة وتباعد إلى حد كبير بالنسبة للنظرة الأولى والواقع فيما نرى من جانبنا وجود ضعف ظاهر فى كل نظرة من النظرتين.

إن النظرة الأولى لا تعبر عن الحب بمعناه المألوف، أى الحب بين رجل وفتاة، رجل وامرأة. إن النظرة الأولى تفضل حب عالم المثال، وهو عالم لا صلة له بالعالم الذى نعيش فيه، العالم الذى يمثل ثقافة الجسد. وقد كان أفلاطون مضطرا للقول بالحب المثالى لأنه يعد متسقا مع مذهبه الفلسفى.

أما النظرة الثانية والتى تعد كما قلنا منذ قليل نظرة حسية إلى حد واضح، فهى نظرة ليس من الضرورى أن تكون نظرة صحيحة. فليس من الضرورى حين يحب الرجل فتاة، أن يكون حبه قائما على ما تتمتع به من وجهة نظره من صفات حسية جسدية. كما أن الحب ليس من الضرورى أن يكون مرتبطا بالغريزة الجنسية، وهى فى جانب من جوانبها تعد معبرة عن ثقافة الجسد. ولكن ليس معنى ذلك أن نظرة أفلاطون تعد صحيحة، بل كل ما نقصده هو القول بإننا يجب أن نفرق بين الحب من جهة والزواج من جهة أخرى. يجب أن نفرق بين الصداقة والمشاركة والتآلف من جهة، والزواج بمعناه الحسى من جهة أخرى. إن الحب إذا كان يرتبط بالجمال، فليس من الضرورى أن يكون الجمال منحصرا فى صفات جسدية جسمية.

إن ثقافة الجسد تعد شيئاً ضرورياً فى الأعمال الفنية والأعمال الأدبية، وبشرط أن تكون موظفة توظيفاً مناسباً وبحيث لا تقتحم سير العمل الفنى أو الأدبى.

وكم نجدها موظفة توظيفا مناسبا وملائما فى العديد من أعمال نجيب محفوظ (بداية ونهاية، والسراب، والثلاثية: بين القصرين وقصر الشوق والسكرية، وزقاق المدق. وفى بعض أعمال توفيق الحكيم (الرباط المقدس على سبيل المثال).

وقد لا نجد المجال متسعاً لذكر العديد من الأعمال الأدبية والفنية فى الفلسفة الوجودية وفى الأدب الوجودى. بل نقول إن الآداب الأوروبية أفضل بكثير من الأعمال الأدبية والفنية التى قام بها العرب سواء من أجدادنا القدامى، أو من العرب المحدثين والمعاصرين. إننا نجد ثقافة الجسد والتعبير عنها أفضل عند الأوروبيين مما نجده عند العرب إذ أن أعمالهم تعد معبرة عن الاتجاه العالمى، فى حين أن أعمالنا كعرب، وكأصحاب توكيلات فكرية، تعد معبرة عن الطابع المحلى.

إن ثقافة الجسد والحديث عنها، ترتبط كما قلنا بمئات القضايا والمجالات والمشكلات. وبوجه عام ومن خلال رؤية فلسفية فإننا يمكن أن نلاحظ أن الفنانين إذا أبدعوا، والأدباء إذا قالوا بما يقولون به عن طريق القصة والمسرحية والشعر والنثر، فإن إبداع الفنانين والأدباء الذى قد يعد معبرا فى زاوية أو أكثر من زواياه عن بعد أو أكثر من أبعاد ثقافة الجسد، نقول إن هذا الإبداع لا يكون فى الغالب والأعم مرتبطا بزوجات هؤلاء الفنانين والأدباء، بل بصداقاتهم (أحمد رامى على سبيل المثال فى أشعاره)

أما عن عالم الفلاسفة وإبداعاتهم، فإننا إذا استعرضنا حياة أكثر الفلاسفة قدامى أو محدثين، وجدنا فريقاً منهم قد آثر الزواج وربط بينه وبين الحب، وأكثر هؤلاء الفلاسفة لم يكونوا سعداء فى زواجهم، وربما كتبوا عن ثقافة الجسد ولم تكن كتاباتهم مرتبطة بموضوع زواجهم، أو عدمه. فالسعادة فى الزواج تكون غالباً للإنسان العادى الذى يعيش كما يعيش عامة الناس. أما الفيلسوف فإنه غالبا ما يكون شقيا بزواجه وسواء كان عن حب، أو عن غير حب (سقراط) أما الفريق الآخر فقد آثر طريق الوحدة والعزوبة، ومن المقطوع به أن هذا يعد خيرا له ولإنتاجه الفلسفى، فالفلسفة تناسبها حياة التأمل، وحياة التأمل تتعارض تماما مع ضجيج الزواج وما قد يرتبط به من بنين وبنات.

فالعباقرة من الفلاسفة غالبا ما يؤثرون حياة العزلة والتفرد. إنها



ضريبة الفلسفة والتفلسف. وإذا اتجهوا إلى الزواج وسواء كان عن حب أو عن غير حب فإن هذا الزواج قد يؤدى إلى اطفاء شعلة العبقرية، نار الذكاء. وإذا وجدنا نفراً من الفلاسفة قد جمع بين الزواج وابداع المذاهب الفلسفية، فإننا لا بد أن نضع فى الاعتبار أنهم غالباً ما توصلوا إلى أفكارهم الرئيسية والمحورية قبل الزواج، ولو قرر لهؤلاء الفلاسفة الاستمرار فى حياة الوحدة والعزوبة، لكان هذا خيرا لهم وللفكر الفلسفى.

نقول هذا ولابد من القول به ما دمنا مازلنا نجد العديد من الأحكام الخاطئة فى مجال الفلسفة والتفلسف. وإذا قال أناس بغير ذلك، فلهم دينهم ولنا دين. وإذا تحدث الفلاسفة عن الحب بأية صورة من صوره، وتحدثوا عن ثقافة الجسد، فغالباً ما يكون حديثهم عن الحب الذى لا يرتبط بالزواج، وخاصة الفلاسفة الذين ينظرون إلى الوجود على أنه يعد شرا، وأن الشر هو الذى يسود العالم. وليس من المعقول إذا نظروا إلى الوجود على أنه مجموعة من الآلام والشرور والكوارث، أن يتسببوا فى أن يعيش أبناؤهم وسط الكوارث والآلام وما أكثرها.

وإذا ارتبط الحب بثقافة الجسد، فينبغى أن ننظر إليه كتجربة تعد ثرية ثراء لا حد له وإذا نظرنا إلى الحب بعين التقدير فينبغى أن نبتعد عن الأحكام التى نصدرها على الحب فى ارتباطه بالحديث عن ثقافة الجسد، كأن نقول إن الحب يعد مرحلة من مراحل الطفولة، أو أن الحب يعد ضعفاً، أو أنه يعد نوعا من أنواع الهروب، أو أنه قد يؤدى إلى الاكتئاب وخاصة فى حالة فشل الحب بين رجل وفتاة. فالعيب ليس فى الحب كقيمة من قيم الوجود، ولكن العيب قد يكون فى التقاليد الاجتماعية تارة، أو فى الفتاة تارة أوفى الرجل تارة أخرى. ولا يمكن أن نتصور وجوداً للرجل بدون المرأة. وإذا كانت توجد أحكام ضد المرأة عند أمثال شوبنهور ونيتشه وعباس العقاد، فإننا يجب أن نضع فى الاعتبار أنها ليست بالضرورة تعد أحكاماً موضوعية، بل قد تكون أحكاما صادرة فى بعض زواياها وجوانبها عن أبعاد شخصية وتجارب فردية حدثت لهذا المفكر أو ذاك.

وليس من الضرورى أن ننظر إلى الحب والذى يعبر عنه صاحبه عن طريق لوحة فنية أو قطعة موسيقية أو قصيدة شعرية، لا يصح أن ننظر إليه من خلال المنظور السيكولوجى أو المنظور البيولوجى. فالمحب من خلال تعبيره لا يكون عادة ملتزما بأحكام عامة الناس الذين يقال عنهم أسوياء فى عرف علماء النفس. تماماً كما ننظر إلى العبقرية. أن سلوك العبقرى إذا نظرنا إليه من خلال منظور علم النفس قد يعد سلوكا أقرب إلى الجنون، فى حين أن العبقرى يعد قمة من القمم وإذا كانت العبقرية ترتبط بالجنون، فمرحبا بالجنون، إن عبقريا واحداً قد يكون أفضل من آلاف الناس الأسوياء.

وفى القضايا التى ترتبط ارتباطاً وثيقاً بموضوع ثقافة الجسد، قضية الفن للفن، أم أن الفن للمجتمع. إن العديد من الخلافات حول ثقافة الجسد إنما نجد بعضها ناشئاً عن الخلاف حول هذه القضية. فإذا التزم الأديب أو الفنان بالقواعد الفنية فى كتابة ما يكتب أو فى رسم ما يرسم، وحدث الخلاف والجدل حول قيمة أعماله الفنية من ناقد إلى ناقد آخر، فإن هذا الخلاف قد يكون ناشئا كما قلنا من الاختلاف حول دورالفن، وهل ننظر إليه من خلال أن الفن للفن، أن ننظر إليه من خلال أن الفن لابد وأن ينظر إليه من خلال المجتمع وأحكامه وعاداته وتقاليده.

ما أكثر القضايا التى ترتبط بموضوع ثقافة الجسد. إنها قضايا تعد ثرية غاية الثراء، ومعقدة غاية التعقيد وخاصة من حيث المنهج. ولعل الرؤية الفلسفية تساعدنا على النهوض بأعمالنا الأدبية والفنية وبحيث تتجاوز الطابع المحلى، والمسرف فى المحلية وقيود الزمان والمكان، وهذا ما نجده الآن فى عالمنا العربى، وبحيث تصعد إلى نطاق العالمية وذلك على النحو الذى نجده فى أكثر الأعمال الأدبية والفنية فى العالم الأوروبى. إن عملا أدبيا أو فنيا معبرا عن ثقافة الجسد ويقوم به أديب أو فنان عالمى، يمكن أن يكون لغة مشتركة بين أبناء العالم كله شرقا وغربا (بعض مسرحيات شكسبير) أما الأعمال ذات الطابع المحلى فى أوطاننا العربية، فإنها لا يمكن أن تكون لغة مشتركة لأنها مقيدة بحدود وقيود زمانية ومكانية. وهل وجدنا نحن العرب فناناً عربياً رسم لوحة كلوحة الموناليزا أو قدم مسرحية تكاد تقترب من مسرحيات شكسبير أو وضع أمامنا سيمفونية كسيمفونيات بيتهوفن؟

كلا ثم كلا. إننا إذا نحدثنا عن ثقافة الجسد وبأية صورة من صور تلك الثقافة، فلا بد إذن أن نضع فى اعتبارنا دواما وإذا تمسكنا بالمنظور الفلسفى، أن البقاء يكون مواكباً للأعمال العالمية، أما الفناء فلابد أن يكون هو مصير الأعمال المحلية، الأعمال التى تضرب عرض الحائط بالقواعد الفنية والأدبية كما ينبغى أن تكون القواعد والأسس، وإن كان أكثرهم لا يعلمون.



أجسادنا تسكنها ثقافتنا

د. هدى زكريا

اعتدنا الحديث عن الجسد باعتباره ثوباً فانياً تسكنه الروح الخالدة، التى ما أن تنفضه عنها حتى تنطلق حرة فى ملكوت الله الواسع.. لتترك رداءها المادى للبلى تحت التراب ليتغذاه الدود أوفى بطون الأسماك أو الطير الجارح..

– والجسد هو رمز الشرف المقدس والمصون، هو أيضا علامة الدنس النجاسة، والخطيئة، وهو أساس الشرور ومصدر البلاء، يكبل النفس العليا بمطالبه الغريزية فتذل وترتكب الخطايا التى لا يمحوها إلا التوبة التى قد تقتضى التطهر بالماء أو بالدم.

وهكذا اعترفت الثقافات الذكرية بالجسد كارهة مضطرة فى العلن لتعبده سرا وتقدم له القرابين.

– وقد تأثرت العلوم الإنسانية فى بدايتها بهذه النظرة فدفع علم النفس على يد فرويد بالجسد إلى أعماق «الأيجو» المظلمة تقيده أغلال النسق القيمى السائد.

وتترقبه فى عداء واضح خشية انطلاقه من مناطق الضعف كالمارد ا لمحبوس الذى قد يخرج هادراً معربدا هادما لكل ما تبنيه القيم والايديولوجيات والثقافات.

فسارت (الأنا العليا) هى الملجأ الذى تدعمه القيم لتؤكد التوازن بين الجسد والنفس.

الحضارة والجسد

لا يكتفى التاريخ بصفحات الكتب والوثائق وإنما يكتب فصوله على أجساد البشر أيضا حيث تقوم الحضارة البشرية فى التعامل مع الجسد البشرى كمفعول به أحياناً وكفاعل أحياناً أخرى حسب موقعه من منطقة السلطة والقوى.

وعندما مارست البشرية شرور العبودية، قام السادة باستعباد أجساد العبيد، واستغلوا قوتهم الجسدية فى العمل العضلى الشاق، وأجبروهم أيضا على ممارسة الجنس كحيوانات ليس لها إرادة لينجبوا لهم المزيد من العبيد فى اليونان القديمة، وروما، أما فى الصين وتركيا فقد قاموا بإخصاء العبيد الرجال (الاغاوات) ليضمنوا خدمتهم للحريم دون أدنى تهديد لعفة النساء..

– وعندما أرادت الطبقة الأقطاعية فى العصور الوسطى تأكيد سلطتها على اقنان الأرض ابتدعت قانون الليلة الأولى الذى يستولى بمقتضاه الاقطاعى على جسد الفلاحة العذراء ليلة عرسها قبل أن يبنى بها زوجها.

– كما مارست الرأسمالية الحديثة أنواعاً من القهر الجسدى على عمالها وعاملتها ليس فقط باستغلال جهدهم العضلى، وإنما بمحاولة امتلاك الأجساد، فنحن نلاحظ الآن كيف تلف الرأسمالية بضائعها فى أغلفة من الأجساد البشرية التى تصبح هى ذاتها سلعة تباع إلى جانب (فاترينة العرض).. ولأن المجتمعات البشرية تمارس من خلال الثقافة السائدة ملكية أجساد أفرادها الذين يظنون أنفسهم أحراراً وهم فى الواقع غير ذلك.

فرياضات كمال الأجسام ورفع الأثقال تنطلق من توجه اجتماعى يعيد تشكيل أجساد الرجال ليصبحوا نموذجا للخشونة الرجالية المصطنعة والجمال الذكورى فى صورته المثلى كما تلعب عمليات التجميل نفس الدور لدى النساء عندما يقوم الطبيب بقص الاضلاع القريبة من خط الخصر بعملية شديدة القسوة (فى القرن السابع عشر).. ناهيك عن عمليات شد الجلد المترهل وشفط الدهون وتكبير الصدر إلخ)..

– كما نلاحظ أنواعاً من التدخل الجراحى الذى مارسته البشرية على أجساد رجالها ونسائها وأطفالها لتتدخل فى الوظائف الفسيولوجية لهذه الأجساد بما يتفق والرؤية الثقافية للمجتمع.

فالختان مثلا من منظور سيسولوجى يمثل عملية جراحية يقوم بها طبيب رسمى أو شعبى (قابلة أو حلاق صحة) للاناث والذكور معا بأزالة جزئين من جسديهما على السواء ولكن ليس بهدف واحد وإنما بهدفين متضادين نظراً لأن التميز الجنسى للرجال يحرص على نجاحهم فى ممارسة دور الفاعل الاجتماعى، ويدفع بالنساء إلى الأدوار التابعة، لذا يهدف ختان الذكور إلى تأكيد الحساسية الجنسية لهم ليتأهبوا لدور الفاعل الجنسى، بينما يهدف ختان البنات باستئصال الخلايا الحساسة للفعل الجنسى فتصاب الفتاة بالبرود الذى يؤهلها للعب دور المفعول به جنسياً، فيطمئن المجتمع على تأكيد التمايز بعد أن يضع بصمته الثقافية الجراحية على جسد المرأة والرجل معاً.

لتصبح عقود الزواج عقود إذعان جسدى من النساء للرجال تضمن للرجال كامل التصرف فى أجساد نسائهن اللاتى لم يمتلكن أجسادهن قط.

فما قبل الزواج يكون جسد المرأة ملكية خاصة لعائلتها، يعلق الأب والأخ عليه (شرفه) الذى لا يسلم من الأذى حتى يراق على جوانبه الدم، لينتقل نفس الجسد إلى ملكية الزوج.

وعندما تهتف إحدى السيدات فى أذن الطبيب النفسى قائلة: لا أذكر أننى امتلكت جسدى قط فأنها تقصد أنها لم تمتلك روحها أيضاً.

خاصة أن الثقافة الشرقية تختزل المرأة إلى متعة مشروعة حتى السلفيين وسلعة مباعة عند الرأسماليين.

وتؤكد إحدى الفتيات عندما أمسك بيدها خاطبها وهى تعبر الطريق، بدلا من أشعر بالحماية والأمان انتفضت غاضبة باعتبارى مندوبة المجتمع ووكيلته فى الحفاظ على جسدى حتى من اللمسة البريئة لزوج المستقبل فأنا بالفعل لا أملك جسدى لأنه ملك أبى وأخى والمجتمع والناس إلا أنا.

أتذكر الأمريكية التى قدمت زوجها للمحاكمة منذ سنتين بأنه قام باغتصابها لأنه لم يحترم خصوصية جسدها، ولم يتركها تسمح له

بماتصور أنه حقه وحده، وأتذكر كيف تعاطف معها القاضى ليحكم بحبسه ثلاث سنوات (على فكرة) فى مصر والدول العربية يتندرون على هذه الواقعة باعتبارها نكتة.

الرقص.. تعبير جسدى

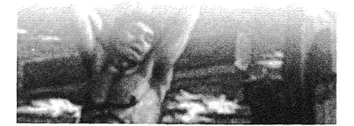
– فى فيلم روبنسون كروزو ادعى البطل الأبيض التفوق الحضارى على جمعه أو (فرايداى) رفيقه البدائى فى الجزيرة الموحشة.

لكن حضارة هذا البطل الأبيض تنكشف عن وجهها القبيح عندما يبدأ فى الرقص إذ يكشف رقص الأبيض أن تعبيره الجسدى عنيف وزائف، يعبر عن رغبته فى السيطرة فى هياج ووحشية دون أدنى جمال أو عذوبة، بينما يقوم البدائى جمعه برقصة خلابة يتحدث من خلالها بجسمه الرشيق وبحركته البارعة عن حبه للطبيعة وصلته النقية بالله وتطابق روحه الشفافة مع جسده الذى يتوحد مع حركة الكون تزفه موسيقى طبيعية يتكامل إيقاع جسده معها وينظر إليه البطل الأبيض فى حسد، إذ يكتشف انفصال روحه عن جسده رغم ما يدعيه من تفوق حضارى.

فإذا نظرنا إلى أساليب التعبير الجسدية فى المجتمعات المحافظة والمغلقة فسوف نلاحظ أن التوجهات المحافظة تظهر فى شكل تقسيم غريب للأدوار، عند إبداء الفرح أو الاحتفال فنشهد رقصات فردية خليعة تمارسها راقصة محترفة مأجورة يتفرج عليها السادة فى وقار مصطنع رغم أنهم أصحاب الفرح، لكنهم لا يرقصون فرحا كما يقتضى رد الفعل الطبيعى، وإنما يرقبون الاستثارة والفرحة المصطنعة التى تمارسها راقصة (البليدانت) ويصبح تعبير الرقص من الفرح نوعاً من الخروج على المألوف ولكن نفس الثقافة المحافظة التقليدية التى تكبت التعبير الجسدى خاصة لدى النساء تسمح لهن عندما يدعين المرض، وتركبهن الأسياد، بالاندفاع فى حركات مجنونة تعبر فيها أجسادهن عن مختلف الانفعالات المكبوتة، بصورة مرضية، وتصبح مبررا لما يفعلنه مدعيات أنه تأثير الأسياد».

وليس غريبا أن تقوم (الغازية) فى الصعيد بدورها الثقافى فى التعبير عما يخالج الرجال من الرغبة فى التواصل مع امرأة أكثر تحررا من الزوجات والبنات التى تقمعهن الثقافة وتكبل أجسادهن عن التعبير الإنسانى الطبيعى بدعوى الاحتشام والمحافظة هنا يكمن الدور المهم (الغازية) التى تمارس دور (الأنا السفلى) المنطلقة لغرائزها فتعفى المجتمع من اللوم الذى تمارسه الثقافة المحافظة، فتلقيه ببساطة على عاتق (الغوازى) فيظل المجتمع محتفظاً بنقائه كما يود الجميع.

لكن الرجال يستمتعون برقصات التحطيب التى تسمح لهم بإظهار الرشاقة الرجالية فى حركات صراعية تعبر عن الشهامة والشموخ





الرجالى، وتؤكد شجاعة الراقص وإقدامه.

لكن الرقصات الجماعية (السمسمية) النوبة، والدبكة الشامية) هى تعبير مثالى عن روح الجماعة وما تتمتع به من سمات ثقافية خاصة، تتوحد بها مع البنية، وتظهر قوة شعورها الجمعى، عسى أن نعيد النظر إلى الرقص الجماعى لنعيد إليه مجده وبهجته عندما يدق القلب من الفرح مع الراقصين على إيقاع (الأقصر بلدنا بلد سواح فيها الأجانب تتفسح).. أين فرقة «رضا» التى انتجت التعبير الثقافى الراقص فى أنقى وأروع معانيه فاستلهمت الضمير الجمعى المصرى وأعادت إنتاج جماليات الحركة الجسدية بكثافة (للبدوى والفلاح والصياد والعامل فى ريف مصر ومدنها).

لغة الجسد

– فى المسافة الزمنية بين الطائرة التى اقلتنى من هامبورج إلى ميونيخ وبين الأخرى التى ستحملنى من ميونيخ إلى القاهرة كنت أجرى بسرعة لضيق الوقت، يدق قلبى خوفا من أن أضل الطريق وتفوتنى طائرتى وعند البوابة المؤدية للطائرة رأيتهما مصريين رغم أن ملامحهما الخارجية لا تنم عن ذلك فأحدهما أشقر والآخر بعيون ملونة يتحدث الألمانية، وقبل أن أتأكد من مصريتهما كنت أهتف بهما (صباح الخير) هل هذه هى الطائرة المسافرة للقاهرة؟ فردا بالعربية مندهشين ومرحبين (أيوه اتفضلى معانا!! فهدأ قلبى كأننى وصلت مطار القاهرة فعلا، فأسندت ظهرى للحائط وأستأنس قلبى الآمن بهما وسألتنى نفسى كيف عرفت أنهما مصريان وأجابتنى الباحثة الكامنة بداخلى أنها تلك اللغة السرية التى نعرفها دون أن نتحدثها «لغة الجسد»..

فلا شك أن ثقافة المصريين العميقة المتراكمة التاريخية تظهر فى كل لفتة أو حركة لأجسادهم.. النظرة الجادة الودودة، التكشيرة الوهمية التى سرعان ما تنقلب إلى قهقهة من القلب إيماءة الرأس، اليد المستندة إلى الخصر بعد رحلة مرهقة، شموخ الرأس وإلا فلماذا تعرف المصرى من وسط مليون إنسان..

– راقبت خلسة خوفنا الجماعى يدفع بأيدينا لنخرج المصاحف والأناجيل الصغيرة لتتحرك شفاهنا متمتمة بدعاء الرسول عليه الصلاة والسلام (اللهم أنت الصاحب فى السفر والخليفة فى الأهل).

– أحدهما يشبه أخى والآخر له ملامح ابنى ويثيران عندى نفس المشاعر يقدم أحدهما لى علبة العصير، ظننتك ابنة خالى التى تعيش فى هامبورج أما الآخر فأقسم أننى نسخة من أخته الكبرى واجبت فى داخلى هكذا يتخيلك المصرى أحد أقربائه أو محبيه ليتدفق عليك بالود الذى يعمر به قلبه وتصبح رحلة الرزق أوالبقاء هينة عندما تتساند على أكتاف جماعتك الإنسانية المصرية.

سيمفونية الجسد.. أبجدية واحدة ولغات متعددة

عزازى على عزازى



(ترى، هل سأشهد التحليق الروحى لعروس الرقص الروسية) .. هكذا تساءل الكاتب الفذ «بوشكين» فى تلهف ونشوة، ربما قبيل أحد عروض رقصة الأرابيسك للنجمة الاستثنائية «باڤلوڤا».

وبهذا التعبير البوشكينى التفت علماء الفنون الراقصة إلى معادلة الروح والجسد التى تقود أوركسترا الحركة والايقاع على مسرح الحياة أو مسرح الفن على السواء، باعتبار الرقص ضرورة ووسيلة لإطلاق العنان للروح، للتعبير عن مكنون النفس، ورغباتها الظاهرة والباطنة. فالرقص بدون روح - كما يقول سيرج ليفار - سوف يكون مجرد تمرين رياضى مضجر.

والجسد - إذن - ليس مجرد آلة صماء بل هو آلة موسيقية حساسة بدرجة كبيرة لأنه ينطوى على روح وإحساس عضوى وشعور معنوى، وقد تحدث علماء الجمال عن العلاقة التى تربط بين تركيب الجسم وبين خلجات النفس، تلك العلاقة التى لا يمكن وصفها فلسفيا، أو اخضاعها للمقاييس الرياضية الصارمة.

فنحن لا نعبر - فقط - باللغة، بل بالجسم أيضاً، وفى الذروة من ذلك التعبير الحركى يأتى الرقص، لا باعتباره الخلاص الفردى للروح، بل والخلاص الجمعى فى تعبيره عن حجم المكبوت فى النفس البشرية، والمسكوت عنه فى تلافيف الوجدان الجمعى والثقافة الشعبية أيضاً، ومن هذا المفهوم تنطلق رقصات الشعوب التى تجئ تعبيراً عن تراثها المشترك، بحيث يبدأ الرقص والايقاع من حيث ينتهى الكلام، أو يصادر القول، والجسم - فى هذه الحالات - يمتص - أنثربولوجيا - كل المخزون الثقافى والسياسى ومشتركات الوعى بالإضافة إلى إيقاع الزمن، ليشكل بكل هذه المدخلات تجلياته الايقاعية التى ترسم صورة مكملة لحياة الجماعة أو معادلا رمزياً وفنياً لحيواتهم المشتركة، وهذا ما فعله الإنسان الأول فى أعقاب رحلات الصيد التى سجلتها آثار الأقدمين.

وقد عرف الإنسان فى كل العصور والبيئات فكرة إطلاق العنان لأعضاء الجسد وفك قيودها - والتحرر من المسكونات، لتتولد فى النفس الإنسانية الرغبة ومن ثم القدرة على التحليق والطيران خارج الغلاف الجوى للجسد وبعكس تيار الجاذبية.

والرقص - كما عرفه الإيطالى كارلو بلازيس - سيمفونية - كاملة - فهو يخضع لبعض القوانين الصارمة فى الحركة الرياضية للجسم، عبر تآلفات سبعة، وبالتالى تصبح كل رقصة - فى رأى ليكار - هىّ عمل مركب توافقى (هارمونى) يقوم بتنفيذه ذلك الأوركسترا الكبير الذى أودعه الله جسم الإنسان، والذى - كثيرا - ما يصعب تحليله وتحديد الأنغام التى يتركب منها، ويتولد الفن الراقص من ذلك التوافق - ويصبح الجمال فى ترابط العناصر المساهمة فى أداء الحركة.

تجليات الزمن والهوية

ثمة بيت من الشعر غير منسوب لشاعر معين، ذكره أحمد تيمور فى كتابه (الموسيقى والغناء عند العرب) يقول البيت:

ولا تعتب علىّ فإن رقصى
على مقدار ايقاع الزمان.

والمعنى - وبدون تأويل متعسف - يتوقف بالرقص عند ايقاع الزمن، ونحن لم نتعرف على بقية الأبيات، لكى نستبطن معنى أكثر عمقا ودلالة على علاقة الحركة بالزمن، لا بالمعنى الفيزيائى بل بالمعنى التاريخى، إلا إذا كانت دلالة (الزمان) - هنا - هى كل ما يختزله الزمن الحاضر من أزمنة تاريخية مضمرة.

ففى الفنون الأخرى يمكن أن تتحول علاقة المبدع - بالذات صاحب الحرفية لا المبدع التلقائى - بما ينتجه مبنية على أساس القطيعة مع الزمن (الماضى) أو تنتابه الرغبة فى تجاوزه بعكس فنون الحركة - بكافة أشكالها - فإنها لا يمكن أن تقيم قطيعة مع الزمن ففى الجسد تتفاعل عدة أزمنة منها ما يتعلق بحركة الأعضاء فى سياق علاقتها ببعضها، ومنها ما يرتبط - روحيا - بتاريخ العلاقة الكامنة بين الجسد وطرائق التعبير عن ركام من المواقف فى المناسبات المختلفة، ولذلك فما يبدو فطريا وتلقائيا هو - فى الوقت نفسه - تعبير عن مخزون مكتسب فى الذاكرة الجمعية.. كل هذه الملاحظات والاستنتاجات جالت بخاطرى



حينما كنت أتابع - بنهم شديد - فيلماً تسجيليا للمخرج الإسبانى العبقرى (كارلوس ساورا) عن رقصة وراقصى «الفلامنكو» وأدهشنى تركيزه على التيمات الرئيسية فى الرقصة والتى تعكس - فى تقديرى - تجليات الشخصية والهوية داخل سياق زمنى يبدو - فى حالة الفلامنكو - ذا طابع سرمدى ممتد بلا نهاية، وربما مجهول البداية أيضا.

وأثار انتباهى فى التعبير الراقص استئثار الأطراف بالحركة الطولية والدائرية. وبشكل يعكس هارمونية سيمفونية، تعبر عن تاريخ طويل من العلاقة بين الجسد وتلك الحركات المنظمة والمنتظمة.

(فالرأس) فى ارتفاعه والتفاتاته، وحركة (اليدين) يمينا ويسارا، بالإضافة لدقات (القدمين) على أرض خشبية. لا يمكن أن تحقق حركة العضو الواحد انسجاما أو تطابقاً (ميلوديا) مع العضو الآخر، ذلك إذا نظرنا إلى حركة عضوين أو ثلاثة، دون نظرة شاملة مصحوبة بقدرة على التحليق إلى آفاق المعنى الطائر، وتغريدات الموسيقى، وترديدات المرددين،.. بهذه البصيرة الكلية يمكن إدراك هذه السيمفونية الجسمية المبدع والإحساس المبهر بقدرتها - الفذة - على التعبير والشرح، بل وعلى السرد والحكاية وهذا ما تحقق لى بعدها - بالمصادفة الجميلة.

حينما استمتعت بفيلم روائى طويل للمخرج نفسه (كارلوس ساورا) بعنوان «الحب الساحر» وهو فيلم صامت بلغة الكلام اللسانى، لكنه ناطق بلغة الجسد وإيماءاته وايحاءاته التى تمثل فى الوعى والوجدان الجمعى - الإنسانى بشكل عام والإسبانى على وجه الخصوص- مشتركات مفهومة دون شرح لسانى، امتد الفيلم حوالى ساعتين ونصف الساعة دون كلمة واحدة، ولم يكن عجيبا أن يفهمه الجمهور ويتفاعل مع بطليه عبر قصة الحب التقليدية التى جمعتهما، والتى عبرا عنها بالرقص واستخدام ايماءات الجسد، حينها فهمت معنى أن للجسد لغة عالمية إنسانية كالموسيقى وفنون التشكيل.

وهذه اللغة ليست مقصورة على الإنسان دون الكائنات الأخرى. فقد تحدثت دراسات عديدة عن حركة الأجساد فى الطبيعة، وعن القيمة التعبيرية - مثلا - لحركة القنفذ ومدلولها النفسى والبراجماتى، وكذلك حركة القط المتحفز المنطوى على نفسه لتخويف الكلب، وأيضا حركة الجنود المصطفين فى وضع استعداد ومدى تأثير هذه الحركة فى إرهاب العدو.

وحينما أعود - فى أوقات كثيرة - لمشاهدة رقصة الفلامنكو أشعر - بحق - أننى أقرأ كتاباً مفتوحاً يحكى تاريخاً طويلاً من المعاناة والطموح والتوثب ولرغبة فى التحقق والالتحام بالأشياء، ربما تفزعنى «التكشيرة» الدائمة لراقصة الفلامنكو لكننى أدمن - بعد وقت قصير - هذا الفزع الإنسانى الجميل، ربما تجاوبت مع اشاحات اليدين بحدة، أو دقدقات القدمين بانفعال، ثم الجرى العنيف قبل الالتفاف فى حركة

دائرية، أندهش - كثيرا - للخروج على الوحدة الإيقاعية للموسيقى المصاحبة ولا أدرى من الذى خرج، هل الموسيقى أم الراقصة؟! ثم أعود - فى انتشائى - لاتهام نفسى بالخروج عن الوحدة وابراء ذمة المشهد (الفلامنكو).

أعود أقلب فى الكتاب عن تاريخ هذه الرقصة وارتباطها بحركة وايقاع قبائل الغجر أبناء التخوم ومطاريد المدن، وأفتش عن علاقة مصارعة الثيران بالرقص فى الموروث الإسبانى، لكنى - وفى النهاية - أتوقف طويلاً عند (الفلامنكو) باعتبارها حديثاً بالجسد لا عن الجسد ورغباته الغريزية، بل الجسد هنا بوصفه الوسيط الروحانى والإيمائى فى ابلاغ رسالة الوعى الجمعى بالمشترك وذلك باستخدام تقنيات فنية حركية تتفاعل - من خلالها - الوظائف المختلفة للفنون الأخرى التى تستفيد - فى الوقت نفسه - من القدرات الفيزيائية الجسمية والعصبية والنفسية، تتحرك الكتلة إيقاعيا، وفى قلب المشهد تعبر حركة عضو عن عنصر تجريدى، وعضو آخر يباغتنا بالخروج عن النسق كأنه يكسر الحائط الرابع فى المشاهدة، يسرع ايقاع القدمين ويتباطأ ايقاع الذراعين، ويتوقف الرأس، بينما يهتز الوسط فى ارتعاش منظم - ويخفق الصدر مع حركة الشهيق والزفير علواً وهبوطاً.

وفى كل الحالات تنجح راقصة الفلامنكو فى تصدير كل المشاعر بالحركة الجسمية (الخوف - القلق - الترقب - الحزن - الصراع - التردد - الاقدام - الاحجام - الفرح - الجنون) وبالرغم من كون الرقصة (فردية) إلا أننا نكاد نرى ونلمس ونتفاعل مع الآخرين الذين تواجههم الراقصة بايماءاتها سواء كان الآخرون بشراً أو مجرد كائنات أخرى أو ظواهر طبيعية، ومن هنا تبدو عظمة الجسم الراقص فى كونه استجابة - حركية - لتاريخ طويل يمتد للفطرة الإنسانية والجبلة الأولى، منذ دخل الإنسان الأول معركة الصراع مع الطبيعة ليحافظ على النوع البشرى ويحمى أمنه ومكتسباته.

من الجنوب الأوروبى للشمال العربى

إذا اتجهنا شرقاً بعد مدريد، حيث شمال المتوسط، سنكتشف أن رقصات الشعوب السلافية والإيطالية واليونانية أخذت طابعاً جماعياً، يصطف الراقصون - فى المستوى الاحترافى أو الشعبى التلقائى) متشابكى الأيدى بملابسهم وملابسهن المزركشة، السروال الطويل عند الرجال، والتنورات الملونة الزاهية بطبقاتها المتعددة عند الراقصات، والاعتماد على الموسيقى الشعبية المصاحبة باستخدام آلة نفخ واحدة وآلة ايقاع واحدة، لتبدو سمة الانتظام دون رتابة، والجماعية كأوركسترا لايقاع الأجساد المتلاصقة، التى لا يمكن أن نراها إلا باعتبارها جملة إيقاعية واحدة تمر عبر سلم نغمى بحجم المشاركين.

وهنا يبدو التساؤل: هل تعد الفلامنكو تعبيراً عن الاضطراب والتنقل الذى شهدت قبائل الانجلو ساكسون منذ القدم، وهل هى تجل من تجليات التروبادور الطوافين؟ وهل جماعية الحركة الراقصة شمال شرق المتوسط تمثل تعبيراً - تاريخيا - عن الاستقرار الريفى حول الحضارات القديمة (الرومانية واليونانية)؟ وما شهدته ا لمنطقة من تراث سياسى وفلسفى وإبداعى تعددت معه أشكال التعبير فتحولت الرقصة إلى مجرد نزوع جماعى يعكس نمطية الأداء الريفى فى زرع وجنى المحاصيل، ويستجيب للمأثورات الشعبية فى الكلمة والايقاع؟ ربما.



لكن المؤكد أن أوجه التشابه سوف تكون كبيرة إذا اقترينا من الساحل الشرقى للبحر المتوسط الذى يمثل - تاريخيا - أحد أهم المنابع والمصبات للحضارات القديمة فنجد التشابه واضحا مع (الدبكة) الشامية فى سوريا ولبنان وفلسطين والأردن مع فارق جوهرى فى الدبكة العربية يتعلق بقوتها. وحدة ايقاعها المصاحب لضربات أقدام الرجال القوية على الرمال، وعلى الأرض الصلبة، بالإضافة لبعض القرارات والجوابات الصوتية المتممة لايقاع الرقصة، والتى تتناغم - بالضرورة - مع الموسيقى المصاحبة والغناء من خارج الدبكة.

وحينما نتجه إلى أقصى الشرق العربى حيث الخليج سوف نكتشف متغيرين أساسيين أولهما اختفاء فلسفة الرقص فى الهواء الطلق، ربما لأسباب مناخية، أما المتغير الثانى فالقاعدة الأولى للرقصة الخليجية تقوم على فكرة التصاعد الهارمونى الذى يبدأ باستجابات حركية طفيفة - على إيقاع الآلات - تبدأ فى الارتفاع التدريجى لتصل مرحلة الوقوف غير المنتظم، ثم تدخل مرحلة الارتجالات الفردية فى الحركة دون وحدة ايقاعية جسدية لجماعة الراقصين، وتبدو الرقصة كما لو كانت مجموع التجليات الفردية، كل يعبر عن درجة «السلطنة» بحسب امكاناته الجسمية على إبداع حركات تتطابق مع الجملة اللحنية والغنائية التى يرددها الجالسون.

أما فى مصر فالأمر جد - مختلف - عن كل ما سبق - وذلك أسباب تاريخية وأنثربولوجية وجيوبوليتيكية، فمصر غنية بقدرتها على صهر وامتصاص كافة الحضارات القديمة، وهى فى الوقت نفسه صاحبة

الحضارة الأقدم، التى شهدت أول تجارب الرقص - الفنى - فى التاريخ، وذلك داخل أماكن العبادة نفسها، باعتبار الحركات الجسمية الايقاعية والمنظمة تمثل طقسا دينيا، سجلته لنا أزاميل النحات الفرعونى على جدران المعابد والمقابر.

هذا بالإضافة إلى تعدد البيئات الجغرافية المناخية والبيئات الثقافية فى مصر وهذا ما لم يجعل لمصر رقصة واحدة أو نمطا واحديا يدل على شخصيتها.

فالسمة الغالبة على الرقص المصرى هو التعدد، ويمكن رصد أكثر من رقصة تعبر عن أكثر من بيئة ثقافية بمعطيات مختلفة من حيث التشكيل والتعبير والايماء والايحاء، كما تختلف ثقافة الرقص الذكورى (الرجالى) عن ثقافة الرقص عند المرأة؛ ربما توحدت فقط فى الثقافة النوبية، لكنها عبرت عن درجات مختلفة من المفارقة (النوعية والكمية) فى بيئات مطروح وسيناء وفى بيئة الصعيد المصرى (الجوانى) وأيضاً عن حالة المسخ المشوه للتعبير الجسدى فيما عرف بالرقص الشرقى ولم يكن عجيباً أو غريباً أن تنفرد كل محافظة مصرية بمجموعة من الرقصات الشعبية التى تعبر عن القواسم المشتركة فى المأثور والثقافة الشعبية فى المكان والسمة الغالبة على رقصات الأقاليم المصرية هى سمة كون الرقصة تعبيرا عن حكاية شعبية أو طقس شعبى، ترويه الجماعة بلغة الجسد - أو بالأحرى والأدق - بلغات الجسد.

وبعيدا عن ابتذالات ما سمى بالرقص الشرقى، فإن جميع الرقصات المصرية التعبيرية تمثل نوعا من الإثارة الذهنية والنفسية، ولا تشير - من قريب أو بعيد - لأية إثارات غريزية.

ربما لأن المصرى القديم كان يرى فى الرقص طقسا دينيا وشعيرة من شعائر التعبد، وهو مازال يفعل ذلك فى حلقات الذكر والانشاد الصوفى الدينى داخل المساجد فى حلقات الذاكرين ومازالت الشخصية المصرية ترى فى الرقص خلاصا نورانيا للجسد، يطهره من آثامه ويحل ما استعصى من هموم الروح والنفس والبدن، وتجسد حلقات (الزار) هذا المعنى.

أما ما يتعلق بصورة الراقصة الشرقية واتصالها - كما عبر بعض الباحثين - بالموروث الفرعونى فيما يتعلق بفكرة الخصوبة من خلال حركات البطن وتقلصات الأجزاء السفلية وحركة الساقين، فإن حجم الابتذال التجارى الذى ارتبط بهذه الرقصة أخرجها عن تأويل ارتباطها بالموروث القديم، ربما كان الأكثر لهذه الصلة القديمة رقص (الغوازى) لكن بصورته القديمة التى سادت فى القرى والكفور والنجوع طوال القرنين التاسع عشر والعشرين.

ولا يتبقى سوى التأكيد على معنى وقيمة أن متحدثى اللغة الواحدة ليسوا - بالضرورة - أصحاب رقصة واحدة، فلغة الجسد رغم أن أبجديتها واحدة لكنها تتحدث لغات متعددة.



السينما المصرية ولغة الأجساد

ماجدة موريس

عندما نتأمل تاريخ السينما المصرية.. نستطيع القول بأنها خرجت من رحم السينما الأمريكية بعملية ولادة تمت سريعا والأم ما تزال صغيرة السن ولكنها عفية استطاعت أن تضع لنفسها قواعد ونظم سار عليها الأبناء، ومنها مثلا منطق ارضاء غرائز الجمهور فى التمتع بمشاهدة أبطال ينتمون إلى تكوينات وملامح جمالية معينة تمجد نمطا أو انماطا - الجنس البشرى وتعتبره هو المثل الأعلى للجمال والكمال والجاذبية، ففى ذلك العهد المبكر لنشأة السينما الأمريكية صارت النجمات الشقراوات البيضاوات، ذوات العيون الزرقاء أو الخضراء والملامح الانجلوسكسونية والقوام الفارع نموذج الجمال المعتمد والمشتهى من قبل صناع السينما، وبالتالى لجمهورها أيضا، وامتد هذا الاعجاب من مكان إلى آخر ومن سينما إلى أخرى حتى تجاوز حدود أمريكا وفرضت هوليود مقاييسها على السينمات الوليدة الصاعدة فى الأماكن الأخرى من العالم، فأصبحت مفاتيح التناول واحدة عند التعامل مع قضايا العلاقة بين الرجل والمرأة، من الإعجاب للحب والجنس وحيث كان المنطلق الفلسفى واحداً، وعباءة هوليود «النسائية» - إذا جاز هذا التعبير انطلقت السينما المصرية تقدم المرأة ككائن للحب والجنس، يسعى لارضاء الرجل (السيد).

سيل - الأفلام سعى لتكريس هذه المفاهيم فى بداية السينما المصرية، وخاصة عندما بدأت هذه السينما تغنى وتمجد نجوم الغناء الكبار مثل محمد عبد الوهاب أول نجم «سوبر ستار» فى هذه السينما، فقد كانت أغلب البطلات أمامه، والكومبارسات حوله، من النوعية سالفة الذكر، ولقد كرس الفيلم الغنائى والاستعراضى أيضا، الذى يعتبر من أهم النوعيات السينمائية فى أفلام مرحلة ما قبل ثورة يوليو ١٩٥٢، كرس فكرة «تخصص» المرأة كراقصة ومطيباتية للرجل النجم، تجلس أو ترقص حوله وبالقرب منه، تستخدم ملامحها الجسمانية ومرونتها فى الحركة لاغرائه، وبالطبع تتخفف من ملابسها فى حالات عديدة أهمها الرقص بمفردها أو ضمن تشكيلة نسائية، ولنتذكر فتيات عبد الوهاب وفريد الأطرش الأشبه بالعاريات وهن يتحلقن حول المطرب النجم (وأحيانا المطربة) كجزء أساسى من عملية ترويج الفيلم الغنائى الاستعراضى.

المرأة هى السبب..

وعلى مستوى نوعيات الأفلام الأخرى، مثل الفيلم الاجتماعى - الذى غلب عليه طابع الميلودراما فى أحقابه الأولى حتى نهاية الخمسينات، نجد السينما فى الأغلب تراهن دائما على أن المرأة كائن أضعف من الرجل جسمانيا، ثم أنها ضعيفة أيضا أمام رغباتها، قد تقدم على الخيانة الزوجية، وقد تكون البادئة بها لأنها «كائن غريزى ضعيف» يستجيب للمغازلات ونظرات الاعجاب وكلمات الحب من الطرف الآخر (أفلام يوسف وهبى القائمة على فكرة علاقة المرأة بالشرف والشكوك التى تحيط بها والتأكيد على فكرة العفة والطهارة وعدم المساس بغشاء البكارة وتشبيهه بعود الكبريت الذى ينطفئ إلى الأبد إذا أشعله أحد ما بطريق الخطأ أو الخطيئة).

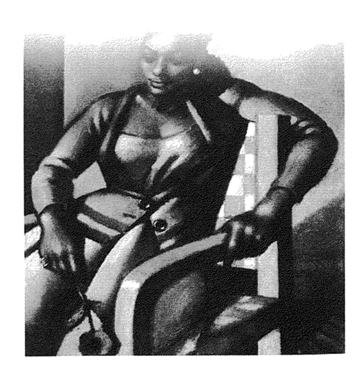
أيضا كرست السينما المصرية فى هذه المرحلة صورة المرأة المنزلية التى تركز حياتها لإسعاد زوجها، والتى تصبح مكافأتها هى لمساته الحلوة وإشباعه لرغباتها، مع التأكيد على فكرة أهمية الاشباع الحسى فى استمرار هذه العلاقة، فى عشرات الأفلام، وهناك أيضا المرأة الجسد التى اضطرتها «ظروفها الصعبة» للسقوط الاجتماعى، والعمل فى أماكن الترفيه وبالتالى تحديد هويتها فى عيون الآخرين ممن يترددون على هذه الأماكن، وحيث ينظرون إليها كجسد مشتهى.

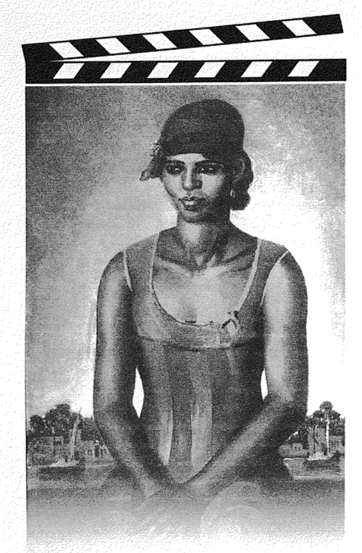
ولعل هذا الاحتكاك بين المرأة والفتاة وبين رواد الكباريه كان سببا فى تقديم عشرات الأفلام والقصص السينمائية، سواء فى صدر الفيلم أى محوره أو على هامشه وحيث أدرك صناع السينما المصرية مبكرا جاذبية هذه الفكرة السينمائية عندما تقدم على الشاشة وحيث تتيح للمخرج ومن قبله المؤلف التحرر من قيود ومحظورات عديدة فى تعاملها مع النص ومع الحركة ومع الجسد أيضا، فما هو ممنوع اظهاره عندما تكون البطلة فتاة من عائلة محافظة أو زوجة فاضلة، مسموح به عندما تكون فتاة كباريه، حتى لو كانت (بنت ناس) على حد تعبير فاتن حمامة بطلة الفيلم الشهير للمخرج حسن الإمام (أنا بنت ناس)، فلم تهتم السينما غالبا بمشاعر هذه المرأة وأفكارها وطموحها فى التوبة والعودة للحياة الطبيعية كما لم تهتم بكينونتها المستقلة وبناء عالم تساهم فى صنعه بقدر ما اهتمت بوصف لحظات السقوط ومجاراة طبيعة المهنة الجديدة فى الملبس والسلوك والحركة (الملابس المفتوحة والعارية وشرب الخمر ومجاراة الزبائن فى بذاءاتهم تحت تأثير السكر مفردات ضمن تركيبة الشخصية النسائية الساقطة تعتمد أساسا على لغة الجسد فى تحرره من الملبس المعتاد والسلوك المقبول والأفعال المقننة)..

الجسد

بلغ إيمان بعض السينمائيين فى السينما المصرية بالقواعد السابقة حدا جعل لأفلامهم قوة دفع مسبقة للمشاهد لرؤيتها لقدرتهم على تقديم

موجودة فى أفلام صلاح أبو سيف وعز الدين ذو الفقار وحسن الإمام، فإن هناك فروقاً كبيرة فى استخدامها وتأخيرها وتركيبها على نحو يجعل مذاقها مختلفاً لدى الجمهور، فهى عند صلاح أبو سيف مثلا فى (شباب امرأة) و(الوحش) تستخدم لتقديم صورة للواقع والإشارة إلى التركيبة التى تضع أبطاله، خصوصاً البطلات فى ذلك الموقف الذى تبلغه فى الفيلم، بينما تعبر المواقف الساخنة عند عز الدين ذو الفقار (امرأة فى الطريق - رد قلبى) عن مواقف أصحابها من الحياة ومن أنفسهم وقناعتهم التامة بما يفعلون، أما حسن الإمام فهو الأكثر قناعة بأن السقوط والخطأ غريزة بشرية مسيطرة ولعله المخرج الأكثر تعبيرا عن هذا من خلال مجموعة أفلام تجسد سقوط المرأة، وتتوقف كثيرا عند مرحلة السقوط وما تمثله من إثارة للمشاهد (ظلمونى الناس/ حكم القوى/ أسرار الناس/ كاس العذاب/ فى شرع مين.. إلخ) بالإضافة إلى أنه المخرج الذى قدم للسينما المصرية أهم «جسد» نسائى على شاشتها، للفنانة هند رستم، فى فيلم يعبر عن وجهة نظره بوضوح هو (الجسد) الذى عرض عام ١٩٥٥ عقب فيلمه السابق (بنات الليل) وكانت هند رستم أيضا إحدى بطلاته لكن الدور الرئيسى للفنانة مديحة يسرى، والأحداث تتوقف فى الكباريه وعالمه الصاخب والملئ بكل فنون الرقص، شرقى وغربى والمامبو والمنولوج، ومن الجدير بالذكر هنا أنه إذا كانت بطلات حسن الإمام قبل فيلم (الجسد) يذهبن إلى الكباريه مكرهات مرغمات، فإن بطلة الفيلم تذهب إليه وهى تدرك قيمة ما تملك من فتنة فى جسدها، وتقرر استغلالها وتحقيق طموحاتها وفق بناء يؤكد على سحر الجسد الأنثوى وقدرته على تليين أعتى الإرادات! ولقد كتب حسن الإمام القصة كما كتب قصة (بنات الليل) وكتب السيناريو والحوار للفيلمين السيد بدير شاركه محمد عثمان فى سيناريو (الجسد)





ولعل حسن الإمام يستحق فصلاً وحده عندما نكتب عن علاقة السينما بالجسد، وعن استخدام «ثقافة الأجساد» فى لغة السينما، ففى قاموس مسيرته السينمائية أسماء أفلام شديدة التعبير عن هذا الموقف مثل (ملائكة فى جهنم) و(أنا بنت مين) و(حب فى الظلام) و(اعترافات زوجة) و(قلوب العذارى) و(زوجة من الشارع) و(مال ونساء) و(صائدة الرجال) و(الخطايا) و(هى والرجال) و(هو والنساء) و(لست مستهترة) و(شقة مفروشة)..

المرأة الجسد... إلى الرجل المهان

من ناحية أخرى استطاع مخرجون آخرون تقديم دلالات أخرى للجسد على الشاشة بعيدا عن سقوط صاحبته أو ضعفها الانثوى وإنما على العكس وهو ما نراه فى فيلم (باب الحديد) حيث وظف مخرجه يوسف شاهين «الجسد» بشكل رائع لإظهار مدى عجز شخصية أخرى رجالية هى شخصية قناوى بائع الجرائد فى السكة الحديد أمام بنت بلد تبيع الكازوزة، فائرة ومثيرة وواثقة من نفسها وهى (هنومة) التى تحولت إلى كابوس يقلق (قناوى) ويثيره فى منامه وصحوه، لا

يستطيع أن يطولها ولا يقدر على الانصراف عنها، ولم يقع شاهين مثل غيره في فخ ادانتها.

اما نيازي مصطفى فهو يقدم برلنتي عبد الحميد كرمز للجسد في فيلم (سر طاقية الاخفاء) لدرجة استثارة طفل صغير هو شقيق بطل الفيلم عبد المنعم إبراهيم في مقابل نموذج أنثوي آخر لامرأة نقية تمتلك وجه ملائكي قامت بدورها الفنانة زهرة العلا.

أما عز الدين ذو الفقار فيطرح صورة «للمرأة الجسد» بكل ما تعنيه الكلمة في ذلك الدور المهم الذي قامت به هدى سلطان أمام ممثلين يقوم كل منهما بدور له بعدان رمزي عن الرجولة وواقعي وهما رشدي أباظة في دور «الرجل الجسد» أو «الرجل الفحل» وشكري سرحان في دور «الرجل المهان» أو «الرجل فاقد الرجولة»، والذي يعبر عنه الفيلم في معنى مزدوج، فهو ضعيف التكوين الجسماني وهو ضعيف الإرادة أيضا ولهذا تلفظه الزوجة وتلتفت إلى أخيه غير الشقيق (صابر) بتكوينه الجسماني القوي وعضلاته الفائرة وقدرته على رفض دعوتها إليه، ويلعب ذو الفقار بأبطاله الثلاثة وفق سيناريو عبد الحي أديب في ملعب شبه خال هو بلدة صغيرة في مكان بعيد أشبه بمكان مهجور يدفع المرء إلى تأمل نفسه ويجعل للرغبة صوتاً عالياً ولاشباعها ضرورة أقرب إلى الهوس وهو ما تبرع في التعبير عنه هدى سلطان بمحاولات مستمرة لاستخدام لغة الجسد في التعامل مع من تريد، وفي رصد وتقريب من لا تريد.

ولا يجاري فيلم (امرأة في الطريق) هذا إلا فيلم صلاح أبو سيف (شباب امرأة) الذي يقدم نموذجا لبطلة أخرى هي شفعات (تحية كاريوكا) تستخدم لغة الجسد في توطيد علاقتها بالحياة وفي الحصول على ما تريد، وفي لفظ ما لا تريد، وفي النهاية يصير مآل المرأتين إلى السقوط والهجر في موقف إدانة واضحة للمرأة عندما تتعامل من خلال لغة الجسد وهي في مركز القوة وبعيداً عن امتهان دور فتاة الليل، وهو ما يوحي برفض صناع السينما المصرية في أغلبهم لهذه اللغة عندما تصدر من المرأة، برغبتها، وأيضا رفضهم لها عندما تصدر من المرأة برغم رغبتها وإرادتها!؟

لكن هذا يتغير في مراحل أخرى وحيث تقترب السينما أكثر من التعمق في حياة أبطالها وتأمل دور الضغوط الاجتماعية في دفعهم للسقوط أو دخولهم ضمن دائرة فساد أكبر من قدرتهم على المقاومة من هذا المفهوم مثلا تنطلق بطلات وأبطال سينما الستينات والسبعينات في التعامل بلغة الجسد في أفلام مثل (ثرثرة فوق النيل) و(دعاء الكروان) و(الحرام) و(الخيط الرفيع) والأفلام الثلاثة السابقة لبركات بينما (الثرثرة) لحسين كمال الذي جسد بوضوح الانفتاح على عالم الجسد بعد الانفتاح على الفساد الأخلاقي والسياسي ومثله أيضا فيلم (الحب تحت المطر) نفس المخرج...

الجنس في الثمانينات

في الثمانينات تبدأ حقبة جديدة مختلفة في التعامل بين السينما ولغة الجسد، بدأها رأفت الميهي بفيلم (عيون لا تنام) الذي يضع «الجسد» داخل تركيبة معقدة يتداخل فيها الصراع على المال والسلطة بين الأشقاء، واستبداد القوى بالمحيطين به، وصعد الميهي موقفه من هذه العلاقة من خلال منظومة فكرية تضع الجنس ولغته ضمن بناء أكبر وأشمل من الاحتفاء به وحده، فهو جزء من كل، والتركيز عليه يفسد الأهداف الأهم والأكبر في الحياة نرى ذلك من خلال أفلام (للحب قصة قصيرة) «الافوكاتو» و(السادة الرجال)، ثم صعد عاطف الطيب وبزغ نجمه ليقدم صورا أخرى للغة الجسد ضمن لغة الحياة بكل شمولها وهمومها وهو ما نلمحه منذ سائق الأتوبيس (١٩٨٣) إلى (الحب فوق هضبة الهرم) إلى (ملف في الآداب) وحتى (ليلة ساخنة) عام ١٩٩٥، الحب لا ينفصل عن الجنس عند الطيب، ويحاط بكل قدسية واحترام في إطار ارتباط روحي وعاطفي يسبغ على الجنس هالة لا تسقط عنه إلى مستنقع الرغبة الفجة المجردة من أي عاطفة، حتى لو كانت البطلة فتاة ليل مثل بطلة (ليلة ساخنة) فهي في البداية إنسانة لها كرامة ومشاعر وظروف خاصة ولديها مقدرة على اثبات إنسانيتها عند اللزوم، وفي الثمانينات أيضا قدم خيري بشارة صورة أخرى للغة الجسد من خلال ثنائية الطهر والسقوط لدى بطلات فيلم (العوامة رقم ٧٠) واللواتي يتوالين على البطل في نفس الزمن، كذلك يطرح (يوم مر يوم حلو) صورة للغة جديدة للجسد مغموسة بمرارة الواقع ونغمة اليأس الشديدة من الأزمة الاقتصادية الطاحنة التي اطاحت بآمال أجيال من البنات في الزواج فأصبح أي عريس هو فرصة برغم كل عيوبه، وهو ما تفعله بنات عائشة السيدة المكافحة التي تزوج ابنتها لصنايعي عائد من الخليج فيصبح بفعل السكن معهم وافتقاد القيم الذئب الذي يفترس الابنة الثانية ويدفع بالابن الصبي إلى الهروب..

لغة الجسد اختلفت كثيرا في حقبتي الثمانينات والتسعينات عن الخمسينات، ويكفي أن نقارن أعمال مخرج واحد هو سعيد مرزوق الذي كان فيلمه الأول (زوجتي والكلب) في نهاية الستينات تعبيرا عن الرومانسية في علاقتها بالجسد من خلال قصة مشاعر هائمة يعيشها شاب لزوجة رجل آخر هو رئيسه عندما يرسله لها بشيء في المنزل، وفي منتصف السبعينات يقدم نفس المخرج فيلمه الشهير (المذنبون) الذي يطرح بجرأة قضية «استخدام الجسد» في لغة الفساد السياسي على نطاق واسع يربط ما بين الفسادين، السياسي والأخلاقي، وفي منتصف التسعينات يعود سعيد مرزوق لتقديم صورة أخرى، أكثر رعباً، حينما يرغب زوج امرأة في غواية ابنتها المراهقة فما كان منها إلا أن قتلته وقطعته قطعا في فيلم (المرأة والساطور) الذي يعبر عن صورة أخرى للجسد عندما يتحول من أداة غواية إلى أداة انتقام وحرب وبحيث يصبح الانتقام منه في حد ذاته، أحد الأفكار الجديدة للبشر بعد سنوات طويلة من تقدم البشرية نحو الارتقاء!

وتلك مقولة تحتاج إلى تفنيد وبحث فما زال الجسد أحد أهم العناصر المؤثرة في الصورة السينمائية ومنها أخذ التليفزيون و«الديجيتال» أو فنون الوسائط الجديدة هذه الأداة نفسها، الجسد، لتقديم تنويعات وزخم من الأعمال الغنائية والراقصة والفيديو كليبات التي اعتبرت نفسها وقعت على «كنز» واغرقتنا فيه حتى النخاع.. ولا ندري من نلوم؟..

هل هي السينما التي اكتشفت «صورة الجسد» و«سحره على الشاشة» أم تجارها الذين اكتشفوا جاذبية هذا العنصر عند الجمهور فلعبوا به وعليه أم الإنسان نفسه الذي يفتقد الحكمة والتوازن بين الروح والجسد! فيغرق في الانجذاب نحو الثاني وكأنه ليس ذلك الكائن الأرقى في سلم الخليقة..

الروح والجسد

د. محمد عبد العظيم سعود

يقول برتراند راسل فى كتابه «الدين والعلم» بأن علم النفس من حيث الاشتقاق معناه «نظرية الروح»، لكن الصعوبة التى يقابلها العلم تنشأ عن الحقيقة التى مفادها - على ما يبدو - عدم وجود كينونة اسمها الروح أو النفس! ويردف بأننا لا نجد عالماً من علماء النفس لا يقول بإن الروح موضوع دراسته، لكننا إن سألناه عن «الروح»، فلن يجد إجابة سهلة عن السؤال! وفى الحق فإن علم النفس - كما يقول - ما برح أقل تقدما من سائر العلوم المهمة - أو أغلبها - لندرة الصيغ الرياضية فيه، كما أنه يتسم بقلة المعرفة التجريبية الدقيقة.

وكان لورود «الروح» فى الفكر الإغريقى أصل دينى، لكن هذا الأصل الدينى لم يكن بالضرورة مسيحياً، وظهر هذا فى تعاليم أتباع فيثاغورس المؤمنين بتناسخ الأرواح، وتطلعوا إلى الخلاص النهائى من عبودية المادة، التى تجاهدها الروح ما دامت حبيسة الجسد. ولقد تأثر أفلاطون باتباع فيثاغورس، وأثر أفلاطون بدوره فى آباء الكنيسة، وأصبح انفصال الروح عن الجسد جزءاً رئيساً فى العقيدة المسيحية. وكانت الأفلاطونية، أهم عنصر وثنى فى الفلسفة المسيحية على الرغم من تأثير أرسطو طاليس والرواقيين.

ومن بعد، فى القرن الحادى عشر استحال مذهب الفلاسفة المسيحيين من الأفلاطونية إلى الأرسطاطاليسية، ويعد الفيلسوف الدينى توماس الأكوينى (١٢٢٥ - ١٢٧٤) أفضل اللاهوتيين المدرسيين، وأحسن نموذج للأرثوذكسية الفلسفية فى الكنيسة الكاثوليكية الرومانية. وكان ينبغى على المدرسين العاملين فى المؤسسات التعليمية التابعة للفاتيكان، وهم يعرضون لشرح فلسفات ديكارت وكانط ولوك أن يوضحوا أن أعظم نظام فلسفى هو الذى قدمه الأب توماس الأكوينى. ولم تكن الكنيسة تسمح بأى تطاول على أى قول له، وأقصى ما كان يمكن أن تسمح به أن يقال عنه إنه كان يهذر عندما كان يناقش قضية بعث ميت من أكلة لحوم البشر، وأبواه كذلك من أكلة لحوم البشر، أفليس للبشر الذين أكلوهم حق فى كل جسده، فكيف يبعث بالجسد؟!

وتحضرنا هنا المسألة العشرون من «تهافت الفلاسفة» للإمام أبى حامد الغزالى (٤٥٠ - ٥٠٥ هـ)، وهى «فى إبطال إنكارهم لبعث الأجساد، ورد الأرواح إلى الأبدان، ووجود النار الجسمانية، ووجود الجنة والحور العين، وسائر ما وعد به الناس، وقولهم: إن كل ذلك أمثلة ضربت لعوام الخلق، لتفهيم ثواب وعقاب روحانيين، هما أعلى رتبة من الجسمانيين».

ويرد الغزالى على قول الفلاسفة بأن بدن الميت يستحيل ترابا أو تأكله الديدان والطيور، ويستحيل ماء وبخارا وهواء، ويمتزج بهواء العالم وبخاره ومائه امتزاجات، يبعد انتزاعه واستخلاصه ثانية منه، ويناقش مسألة بعث الجسم الأقطع أو مجدوع الأنف أو الأذن، وناقص الأعضاء، كما هو، ويراه مستقبحا فى أهل الجنة.

ويرد على قولهم بأن جمع جميع أجزائه التى كانت فى كل مراحل عمره محال من ناحيتين.

أولاهما: أن الإنسان إذا تغذى بلحم إنسان، وقد يكثر هذا فى أيام القحط، فيتعذر حشرهما جميعاً، لأن مادة واحدة كانت بدنا للمأكول، وصارت بالغذاء بدنا للآكل، ولا يمكن رد نفسين إلى بدن واحد.

وثانيتهما: أنه يجب أن يعاد جزء واحد، كبدا، وقلبا، ويدا، ورجلا، ذلك أنه - كما يقول - ثبت بالصناعة الطبية أن الأجزاء يتغذى بعضها بفضلة غذاء البعض. وعليه فأجزاء معينة كانت مادة مجملة أعضاء، فإلى أى عضو تعاد؟!

بل أكثر من هذا: إنك إذ تتأمل ظاهر التربة المعمورة، تعلم أن ترابها جثث الموتى (صاح خفف الوطء، ما أظن أديم الأرض إلا من هذه الأجساد، وطيب الله ثراك يا أبا العلاء!)، وقد زرع فيها وغرس، وصارت حبا وفاكهة، وتناولتها الدواب فصارت لحما وتناولناها فصارت أبداننا لنا، فما من مادة يشار إليها إلا وكانت أبداننا لأناس كثيرين، فاستحالت ترابا، ثم نباتا، ثم لحما، ثم بدناً!

ويرى برتراند راسل أن المادة شىء مختلف عن مجموع خواصها، وهو بهذا يخالف الفلسفة الوضعية المنطقية، التى تقول بنقيض هذا تماماً. ففى الوضعية المنطقية عبارة مثل: «لون الموز أصفر» يكون فيها تكرار معيب، ذلك أنها تكافئ: «لون الشىء الذى لونه أصفر، وملمسه كذا، وطعمه كذا، ورائحته كذا، أصفر!!».

ويتجلى مبدأ أن المادة شىء مختلف عن مجموع خصائصها بوضوح فى «مذهب المناولة». فعند تحويل الخبز والخمر إلى جسد السيد المسيح ودمه، تبقى خصائص الخمر والخبز كما هى، ولكن المحصلة المادية تصبح جسد المسيح. ونجد أن الفلاسفة المجددين من ديكارت إلى ليبنتس - وباستثناء سبينوزا - قد تجشموا المشقات للبرهنة على أن مذاهبهم تتسق مع تحويل الخبز والخمر إلى جسد المسيح ودمه. بيد أن السلطات اللاهوتية قد ترددت طويلا فى قبول هذه التفسيرات، ثم انتهت إلى أن الأمان يتوافر فقط فى المذهب المدرسى.



بل إنه لا يمكن الجزم أبداً بأن الشىء أو الشخص الذى

نراه فى لحظة ما هو نفسه الذى نراه بعد وقت آخر. وهذا يذكرنا بقول هرقليطس (٥٤٠ – ٤٧٥ ق.م): «أنت لا تنزل النهر الواحد مرتين، فإن مياهاً جديدة تجرى من حولك أبداً».

ولقد خطا أتباع لوك خطوة لم يجرؤ هو ذاته أن يتخذها، فقد أنكروا أية فائدة للمادة. ولقد كان ديكارت وسبينوزا وليبنتس، وبدرجة أقل لوك، يرون أن المادة شىء له خصائص، لكنه متميز عن هذه الخصائص أما هيوم فقد رفض هذا تماماً.

وبدهى أن مبدأ «جوهر الشىء» واختلافه عن خصائصه ضرورى لمسألة البعث، ذلك أن الجسد بعد الموت تطرأ عليه تغيرات لا ريب، فإن كان له جوهر، يحتفظ به، كان البعث شيئاً ذا معنى، أما إن كان الجسد مجرد تجميع لهذه الخصائص، فلن يكون هناك معنى للقول بأن «الجسد السماوى» بعد البعث هو الشىء نفسه الذى كان يوماً ما جسداً أرضياً.

لقد أنكر هيوم «الذات»، لكن إذا انتفى وجود الذات، فما الخالد إذن؟ وماذا عن حرية الإرادة؟ وماذا عن معاقبة الخطاة فى الجحيم؟ لقد كانت أسئلة عسيرة، ولم يكن لدى هيوم الرغبة فى الإجابة عنها! وقد تصدى كانط للإجابة عما آثاره هيوم من مشكلات، لكن إجاباته كان يكتنفها الغموض إلى درجة بعيدة. وكان كانط يرى أن «العقل الخالص» عاجز عن إثبات وجود الله، لكن «العقل العملى» قادر على ذلك. وكان يرى أن الذات تتمتع بحرية الإرادة، وأنها يمكن أن تختار بين الفضيلة والرذيلة. وأن هذا الظلم الظاهرى الذى قد يصادفه الأخيار على الأرض سيتم تعويضه فى ا لحياة الآخرة. وهذا فى الحقيقة هو حل التكافل لمشكلة الشر عند كثير من الفلاسفة.

وباكتشاف قوانين الميكانيكا فى غضون القرن السابع عشر بدا أن القوانين التى تشهد التجربة والمشاهدة على صحتها هى تلك القوانين التى تحدد تماما كل حركات المادة. واستنتج ديكارت أن جميع الحيوان تتحرك تحركا آليا. لكن تقدم علم الفيزياء أظهر استحالة ذلك. وجاء اتباع ديكارت ليحاولوا وضع تصور متعادل، فلا العقل له تأثير فى المادة، ولا المادة تؤثر فى العقل. وقدموا نظرية المتسلسلتين المتوازيتين: الذهنية والفيزيقية، وكل متسلسلة تحكمها القوانين الخاصة بها، فإذا قلت لإنسان: كيف حالك؟ فإن قرارك بهذا القول ينتمى إلى المتسلسلة الذهنية، ولكن حركات الشفتين واللسان والحنجرة التى تبدو ناجمة عن هذه المتسلسلة لها أسباب ميكانيكية محضة. لقد شبهوا العقل والجسد بساعتين منضبطتين تماما، تدقان فى الوقت نفسه دون أن يكون لأى منهما تأثير

ثم جاءت الحركة الرومانسية التى نبذت فكرة سيطرة القوالب والمعادلات الرياضية على الأفعال الإنسانية، وأعلت من شأن العاطفة. وكان هناك من علماء وظائف الأعضاء من كره المذهب المادى، ولاذ بفكرة «القوة الحيوية». وقال بعضهم إن العلم لن يفهم أبدا الجسم البشرى، وقال آخرون بأن العلم يستطيع أن يفهم الجسم البشرى إن استعان بغير مبادئ الفيزياء والكيمياء!! وفى الحقيقة فإن احتمال أن تستطيع لغة الفيزياء والكيمياء شرح خصائص المادة الحية يبدو كبيرا جدا، وعلى وجه الخصوص بعد التقدم فى علم الأجنة، وعلم الكيمياء الحيوية. وبالطبع فإن نظرية التطور تؤكد أن المبادئ التى تنطبق على جسم الحيوان ستكون هى نفسها التى تنطبق على الإنسان.

ويبدو أن الكثير من إرادتنا له أسباب، بيد أن الفلاسفة المتدينين رأوا أنه بالإمكان مقاومة أعتى الرغبات بالإرادة، وذهبوا إلى أن الإنسان لديه ملكات أخرى مثل العقل أو الضمير، وهو الذى يعطيه الحرية الحقيقية. وهكذا أصبحت الحرية الحقيقية صنوا لطاعة قانون الأخلاق. لكن أنصار هيجل الذى قدس الدولة، وارتفع بها إلى أعلى عليين، ووجد بها «تحقيق الفكرة فى التاريخ»، وأنها الغاية التى يضحى من أجلها بكافة الأهداف، فحق الدولة يستغرق حق الفرد تماما. أما جوهرها فيستحق الاحترام لشىء إلهى. إنها القوة المطلقة على الأرض، وهى الحق الأعلى والأسمى، هؤلاء الأنصار ذهبوا – كما هو متوقع إلى أبعد كثيرا، ذلك أنهم اعتبروا أن القانون الأخلاقى هو قانون الدولة، وأن الحرية الحقيقية تتمثل فى طاعة الشرطة، وهو مذهب رحبت به الحكومات أشد ترحيب!

لكن الاستمساك بفكرة أن الإرادة قد لا يكون لها سبب كان عسيرا، بل إنه حتى فى أشد الأفعال اتساما بالفضيلة قد يكون هناك دافع مثل إرضاء الله، أو إرضاء الجيران، أو حتى إرضاء النفس. وقد تعود هذه الأسباب إلى الغدد الصماء أو إلى التربية الباكرة أو إلى التجارب التى طواها النسيان.

والإيمان بخلود الروح جزء رئيسى من العقيدتين الإسلامية والمسيحية. وكذلك كان الفريسيون اليهود على عهد السيد المسيح، أما الصدوقيون من اليهود فقد أنكروا الخلود. ووفقا لمعتقدات الكنيسة الكاثوليكية فينبغى للمرء أن يقضى فترة فى المطهر، حتى يتطهر من خطاياه، ثم يستمتع بنعيم الجنة، أو أن يكون من أهل الجحيم، وهناك يبقى أبداً.

وفى زماننا هذا نرى أن المسيحيين الليبراليين لا يميلون إلى الاعتقاد بأبدية الجحيم. وقد اعتنق هذا الرأى بعض رجال الدين المنتمين إلى الكنيسة الانجليزية منذ أن قرر مجلس البلاط الملكى عام ١٨٦٤ أن مثل هذا الاعتقاد لا يعد انتهاكاً للقانون. ويرى راسل أن المحاجاة عن خلود الروح محاجاة علمية تماماً فى مقصدها على أقل تقدير، لكن هناك صعوبات لا يمكن التغاضى أو غض الطرف عنها، فحتى وقت قريب كان المعتقد فى علم الفيزياء أن المادة خالدة لا تفنى، لكن الفيزياء الحديثة لم تعد تفترض هذا الخلود.

ويعتقد راسل بأنه إذا كان هناك بعث، فهو بالجسد والروح معا، ولا يمكن أن يكون بعثا بالروح فحسب. وهو يبرهن على ذلك بأن اعتقاد بقاء الشخصية – أو الهوية – بعد الموت – أى موت الجسد – معناه استمرار فى الذكريات أو فى العادات على الأقل.

ولكن علم وظائف الأعضاء (الفسيولوجى) يقول بأن العادة أو الذكرى ترجعان إلى الآثار المتروكة على الجسد على وجه العموم، وعلى المخ على وجه الخصوص. ولكن هذه الآثار تمحى بفعل الموت والفناء. وهو يرى أنه من العسير أن يتصور كيف تنتقل هذه الآثار إلى جسد سيسكنه فى الآخرة، ويزداد الأمر عسرا لو قد صار المرء روحا بلا جسد. وعلى أية حال، فهو يشك فى أن النظرة الحديثة للمادة يمكن أن تقبل فكرة روح بلا جسد. مهما يكن من شىء، ومع تقدم علوم الحياة ووظائف الأعضاء، فهل حسمت مسألة الروح فى مطلع القرن الحادى والعشرين؟!

لا، إننا لا نحسب أن أحدا من المحدثين قد زاد زيادة حقيقية على ما جاء به الأقدمون فى تفسير الروح: يستوى فى ذلك أن تفهم الروح على

أنها جوهر مجرد تقوم به حياة الأجسام، أو فهمناها كما يفهمها الماديون على أنها ظاهرة الحياة فى تركيبة من تراكيب المادة.

أما الفلاسفة القائلون بأن الروح «جوهر بسيط» فيستنبطون أن الروح لا تفنى بالضرورة، من أن الجواهر البسيطة لا تفنى ولا تتحلل، والانحلال يأتى من جهة التركيب، وما ليس بقابل للفناء، غير قابل للإيجاد بعد عدم، وليس له ابتداء ولا انتهاء.

ويقيم بعض المتدينين البرهان على قدم الروح بأنها من روح الله «الذى أحسن كل شىء خلقه، وبدأ خلق الإنسان من طين، ثم جعل نسله من سلالة من ماء مهين، ثم سواه، ونفخ فيه من روحه»، فالروح من روح الله، وهو أزلى أبدى بلا ابتداء ولا انتهاء.

والماديون الذين يقولون بنشأة الحياة من المادة، ويعتبرون الروح قوة من قوى المادة، يقولون كذلك بالفارق البعيد بين الذرة المادية والخلية الحية، لكنهم يقولون إن الذرة المادية قد تترقى بالتطور والتركيب المتلاحق إلى اكتساب خصائص الحياة. ويمثلون لذلك بالعناصر التى تتركب فيظهر فيها بعد التركيب خصائص لم تكن موجودة لعنصر من عناصرها على انفراد.

ولا يذكرون سببا ماديا يوجب أن تنفرد بعض الذرات بهذا التطور دون بعضها ولا يذكرون تعليلا لتفسير الخصائص التى تتوزع بين ألوف الخلايا التى تتولد منها الأنواع الحية، وفى كل خلية منها قدرة على التجدد والتعويض، ونقل طبائع النوع وحفظه. إن التاسلات التى تنشىء الجنس البشرى كله تبلغ أن تجمع فى حجم لا يزيد على السنتمترات المكعبة التى تعد على أصابع اليد الواحدة!!

ولم يستطيعوا قط تعليل الفارق بين الخلية الحية، والخلية الميتة، بعلة من العلل المادية نفسها!

ويشير الأستاذ العقاد فى كتابه «الفلسفة القرآنية» إلى أن القرآن لم يستكثر على الفكر الإنسانى أن يخوض فى المسألة الإلهية، وأن يصل إلى الإيمان بالله عن طريق البحث والتفكر والتأمل والاستدلال، فها هى آيات الخلق وعجائب الطبيعة، لكن العقل لا يهتدى إلى حقيقة الروح من هذه الطريق أو من غير هذه الطريق، ولا يذهب فى المسألة مذهبا أبعد ولا أعمق من الإحالة إلى مصدر الموجودات جميعاً. إرادة الله أو أمر الله.

وقد أجمل الإمام الرازى أسباب الإعضال فى مسألة الروح فقال: «إنهم سألوا عن الروح، وأنه صلوات الله عليه وسلامه أجاب عنه على أحسن الوجوه. وبيانه أن المذكور فى الآية أنهم سألوه عن الروح، والسؤال يقع على وجوه: أحدها أن يقال ما ماهيته؟ هل هو متحيز أو حال فى المتحيز أو موجود غير متحيز ولا حال فيه؟

وثانيها: أن يقال أهو قديم أو حادث؟

وثالثها: أن يقال هل هو يبقى بعد فناء الأجسام أو يفنى؟

ورابعها: أن يقال ما حقيقة سعادة الأرواح وشقاوتها؟

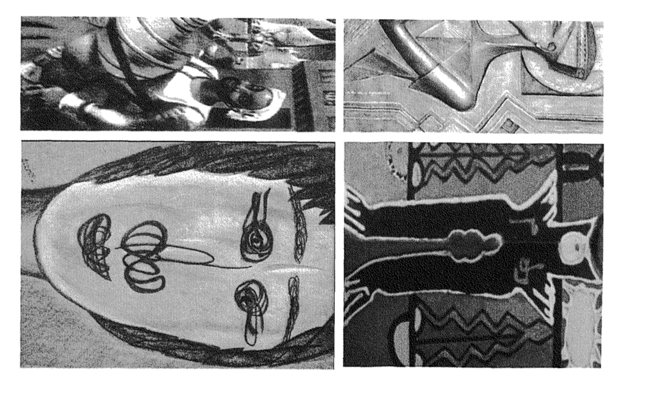
وبالجملة فالمباحث المتعلقة بالروح كثيرة، وليست فى الآية دلالة على أنهم عن أى هذه المسائل سألوا. إلا أنه تعالى ذكر فى الجواب: قل الروح من أمر ربى، وهذا الجواب لا يليق إلا بمسألتين: إحداهما السؤال عن الماهية أهو عبارة عن أجسام موجودة فى داخل البدن متولدة عن امتزاج الطبائع والأخلاط؟ أو عبارة عن نفس هذا المزاج والتركيب أو عن عرض آخر قائم بهذه الأجسام أو عن موجود يغاير هذه الأشياء؟

فأجاب الله تعالى بأنه موجود مغاير لهذه الأشياء، بل هو جوهر بسيط مجرد لا يحدث إلا بمحدث قوله: كن فيكون. فهو موجود يحدث من أمر الله وتكوينه وتأثيره فى إفادة الحياة للجسد، ولا يلزم من عدم العلم بحقيقته المخصوصة نفيه مطلقاً وهو المقصود من قوله: «وما أوتيتم من العلم إلا قليلاً».

وثانيهما: السؤال عن قدمها وحدوثها، فإن لفظ الأمر قد جاء بمعنى الفعل كقوله تعالى: «وما أمر فرعون برشيد». فقوله من أمر ربى معناه: من فعل ربى، فهذا الجواب يدل على أنهم سألوه عن قدمه وحدوثه، فقال: بل هو حادث. وإنما حصل بفعل الله وتكوينه، ثم احتج على حدوثه بقوله: وما أوتيتم من العلم إلا قليلاً». يعنى أن الأرواح فى مبدأ الفطرة خالية من العلوم كلها. ثم تحصل فيها المعارف والعلوم، فهى لا تزال متغيرة من حال إلى حال، والتغير من أمارات الحدوث».

لا، لم تحسم مسألة الروح بعد نحو من أربعة عشر قرناً من الزمان، منذ السؤال عنها، ولا يسعنا إلا أن نردد قوله تعالى: «ويسألونك عن الروح، قل الروح من أمر ربى، وما أوتيتم من العلم إلا قليلاً». صدق الله العظيم.






تشكيل وتجسيد

فرسان التشكيل وجائزة الدولة

وجوه شادية القشيرى المتعددة

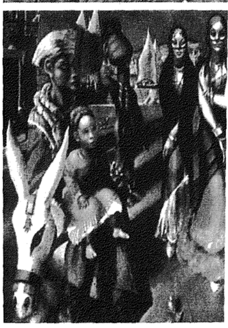
فى قاعات المعارض

محمود شكرى بين الفن والرياضة

بقايا من السحر الجميل

انتفاضة أطفال الأقلام الملونة





فرسان التشكيل وجائزة الدولة

محمد حمزة



تقوم وزارة الثقافة كل عام بعقد اجتماع موسع من كبار المثقفين والفنانين المصريين.. في المجلس الأعلى للثقافة ،للتصويت على جوائز الدولة وفاز هذا العام فنانان من رموز الحركة الفنية التشكيلية الاحياء بالجائزة التقديرية وهما المثال أحمد عبد الوهاب.. والمصور مصطفى عبد المعطى..

الإبداع في حب مصر

استغرق المثال أحمد عبد الوهاب (٧٠ عاما) في دراسة الفن والآثار الفرعونية العديدة في مدينة الأقصر وما حولها.. أيام بعثته الداخلية (١٩٥٧ - ١٩٥٨) بعد تخرجه مباشرة في كلية الفنون الجميلة - بالقاهرة.. وأثناء بحثه العميق.. وخاصة في النحت المصرى القديم.. وجد المثال المصرى قد التزم في نحته للآلهة والملوك العظماء بالتقاليد المتشابهة لفن التصوير المصرى.. التي تمثلهم في أوضاع قليلة محدودة.. جالسين أو واقفين.. في أكثر الأحيان.. مع استقرار الرأس دائماً.. في وضع رأسى فوق الكتفين.. والعيون ناظرة إلى الأمام في اتجاه مستقيم.. مع اتصال الرأس والأطراف بالجسد في مسطحات تصنع معه زوايا قائمة.. فإذا امتد أحد الذراعين إلى الأمام.. أو إذا اتجه إلى جانب.. فإن ذلك يكون دائماً في اتجاه مستقيم غير منحرف على الإطلاق.. أى على زاوية قائمة.

وهكذا يقابل الصليب الخطي في صور الأشخاص صليباً سطحياً في التماثيل.. يحكم أجزاء التمثال.. وحركاته.. يتألف من سطحين متعامدين على خلاف التماثيل اليونانية والرومانية القديمة.. ذات الحركة الحرة.

ولم يكن المثال المصرى يتقيد بالنسب الصحيحة بين الأشخاص إذا مثلهم معا في مجموعة واحدة.. فقد كان حريصاً على أن يكون تمثال الرجل أكبر حجماً.. وخاصة إذا جلس.. معبرا بذلك عن مكانته في الأسرة.. وعلى أنه الشخص الرئيسى في المجموعة..

كما دأب في نحته لتماثيل الرجال الواقفة على تقديم الساق اليسرى خطوة واحدة للأمام.. معنيا بذلك نشاط الرجل وحياته العملية.. وقد كان يمكنه التعبير عن ذلك بتقديم أى من الساقين.. غير أنه لما كان من عادته ابتداء نحت تماثيل الشخوص من يمينه.. فقد أدى به ذلك إلى جعل الساق اليمني هي الساق التي يعتمد عليها التمثال.. وتقديم الساق اليسرى خطوة إلى الأمام.. وقد صار هذا تقليدا ثابتا في نحت التماثيل الواقفة.. وقد اختلفت هذه القاعدة في تمثال واحد فقط.. موجود في المتحف المصرى.. حيث تتقدم فيه الساق اليمنى.

أما تماثيل النساء الواقفة.. فقد كان المثالون يتمثلهن عادة بقدمين مضمومتين جنبا إلى جنب.. دلالة على استقرار حياتهن ودعتها.. بيد أنه

فى بعض الحالات تتقدم القدم اليسرى قليلاً أو كثيراً.. وما من ريب فى أن ذلك قد تأثر بوضع القدمين فى تماثيل الرجال.. وخاصة فى مجموعات التماثيل التى يقف فيها الزوجان ليكون بينهما انسجام واتساق.

كان هذا الدرس الأول الذى استوعبه الفنان أحمد عبد الوهاب جيداً عن الفن المصرى القديم.. بعد دراسته الأكاديمية فى الفنون الجميلة.. ورؤيته المستمرة للتماثيل الإغريقية واليونانية البديعة.. المستنسخة من متحف اللوفر.. والمنتشرة فى أرجاء الكلية.. منذ أيام أساتذة الفن الأجانب القادمين من فرنسا وإيطاليا لتعليم فن التصوير والنحت.. منذ تشييد مدرسة الفنون الجميلة عام ١٩٠٨.

بالإضافة إلى ما شاهده من أساتذته المصريين فى نحتهم الحديث واتجاهاتهم المختلفة.. مع أنه اقتفى أثر محمود مختار.. وجمال السجينى فى استلهام الفن المصرى داخل ابداعاتهم المعاصرة.

ولد أحمد عبد الوهاب فى ٢٧ يونيو عام ١٩٣٢ بمدينة طنطا.. وسط دلتا نهر النيل.. ودرس الفن فى كلية الفنون الجميلة – بالقاهرة.. وبعد انتهاء المنحة الدراسية الداخلية بمرسم الأقصر.. عين بالشركة العامة لمنتجات الخزف والصينى عام ١٩٥٩.. وسافر فى منحة دراسية لتشيكو سلوفاكيا.. لدراسة فن الخزف.. ثم ذهب إلى إيطاليا فى منحة دراسية لدراسة فن النحت وفن الميدالية.. فى أكاديمية الفنون الجميلة بروما.. حيث نصحه أساتذة النحت الإيطاليون بالعودة إلى بلده مصر التى انبثق منها فن النحت وانتشر فى أنحاء العالم بعد ذلك.. ولكنه ثابر على الدراسة ليحصل على دبلوم فن الميدالية ودبلوم فن النحت..

ويعود للقاهرة ليرشحه المثال جمال السجينى للتدريس فى كلية الفنون الجميلة بالاسكندرية فى سنى نشأتها.. وفى الأسكندرية تفجرت موهبته من خلال تجريبه وأبحاثه.. والثقة فى إنتاجه المستوحى من دراسته الأولى بين آثار أجداده القدماء.

وسار على نهج لا يحيد عنه.. حتى الآن.. مما جعله يحصل على جائزة صالون القاهرة ١٩٥٧.. والجائزة الشعبية القومية الفنون التشكيلية عام ١٩٦٦ بتشيكوسلوفاكيا.. والجائزة الثانية للنحت لبينالى الأسكندرية لدول البحر المتوسط ثلاث دورات ١٩٦٠، ١٩٦٢، ١٩٦٦.. ولكنه فى عام ١٩٨٧ فاز بالجائزة لنفس البينالى فى الأسكندرية.

كما كرم الفنان عبد الوهاب.. ومنح تمثال أوسكار الفن التشكيلى عام ١٩٩٦ فى الملتقى القومى للفنون التشكيلية.. بالمجلس الأعلى للثقافة.. بالإضافة إلى تكريمه بالمعرض القومى السادس والعشرين عن تمثاله «توشكا».. نتيجة تمكن الفنان من خلق أسلوب مميز لفنه.. معبرا عن الايقاع الزمنى والتناسق الشكلى.. والتوازن الحركى. والتوافق الخطى بأسلوب شديد التميز.. وامتلاكه لغة تشكيلية خاصة انفرد بها وحده.

وفى نظرتنا الشاملة لأعماله النحتية.. نلاحظ الحركة الهادئة.. والاستقرار الشكلى فى طبيعة تماثيله.. وأوضاعها الشريفة المعتزلة للإبداع.. والتطور فى حب مصر.

الاتزان السحرى



قال الفنان مصطفى عبد المعطى الفائز بجائزة الدولة التقديرية هذا العام فى كتالوج معرضه الأخير المقام فى قاعة الزمالك منذ فترة قصيرة: «أظل دائماً فى حالة قلق.. وتوتر.. وشوق.. إلى اللون والرسم والمسطح.. وفى أثناء العملية الإبداعية.. وإذا ما جلست أمام المسطح.. انقطعت كل صلتى وجدانيا وعقليا بما هو خارج هذا المسطح.. وتبدأ العلاقة الجدلية بيننا من تلك اللحظة الآنية.. ويبدأ توتر.. وقلق حالة الميلاد الجديد.. وترتفع شحنة الميلاد.. التى تفصلنى تماما عن الكون.. ويصبح الوجود كله مكثفا بينى وبين المسطح «الند».. وتستمر المواجهة.. ساعة.. يوماً.. يومين وكل همى البحث عن نقطة الضعف فى المسطح.. «هذا الند العنيد القوى».. حتى يتسنى لى منها.. من أين أبدأ.. ومن أين اقتحم..؟ إنه من أصعب الأمور التى تواجهنى مع كل مسطح جديد..

فإذا ما وضعت لونا أوشكلاً «أو مساحة على السطح» أكون قد انتصرت على نقطة ضعفى.. وتجاوزت حاجز خوف المواجهة.. فالمسطح الأبيض الخالى.. له دائماً السيطرة والسيادة.. إلى أن امتلك القدرة على الاقتحام وأضع عليه شيئاً من عندى.. والذى يحدث بعد ذلك هو أن يستدعى لونا كان.. أو شكلا.. بقية عناصر الصورة.. وذلك لأننى لا أدخل إلى العمل الفنى بفكرة مسبقة.. أو اسكتش معد.. بل الحالة المواجهة هى التى تنبثق منها العمل الفنى».

ففى النظرة الموضوعية والسيكلوجية لتلك الكلمات الخارجة من قلب الفنان مباشرة.. نراه يواجه اللوحة البيضاء المنبسطة بشىء من التحدى.. بين النفس البشرية والأشياء الوسيطة المادية.. برؤية باطنية.. تكون بدورها منبعثة من الألوان البهيجة على الباليت.. أو من بياض التوال الخام الذى يدعوه إلى الإنتاج.. بحيث تكون المواجهة هى الألوان.. والتوال.. والمواد الأخرى المساعدة.. أى الميديا Media.. والتى تعتبر جزءاً ثانوياً فى هذه المواجهة.

أما النقطة الأساسية فى هذه المواجهة لإبداع عمل تجريدى خالص.. هى درجة الاستغراق.. ودرجة الشدة.. مع وجود الالتزام الكامل.. لدرجة على ما اعتقد أن الفنان مصطفى عبد المعطى.. فى لحظات المواجهة.. يعانى تغيرات عصابية بالغة الوضوح.. وإن هذه التغيرات كما يقول العالم النفسى الأمريكى رولو ماى Rollo May.. تشمل خفقان القلب السريع.. وضغط الدم المرتفع.. والشدة المتزايدة.. وانقباض الرؤية مع تضييق فى الجفون.. حتى يستطيع الفنان رؤية المشهد الذى يبدعه بمزيد من الوضوح.. مع نسيان الأشياء من حوله.. وكذلك مرور الوقت.. والمعاناة مع نقص فى الشهية.أن الفنانين الذين ينهمكون فى فعل إبداعى يفقدون الاهتمام بالأكل فى تلك اللحظات وقد يواصلون الإنتاج دون ملاحظة مواعيد تناولهم الوجبات.. فالفنان فى لحظة الإبداع لا يعانى الرضا.. أو الاشباع.. بل يشعر بالفرح.. وليس السعادة أو اللذة.. فالفرح يصاحب الوعى المرتفع لفناننا.. وأيضا المزاج الذى يصاحب تجربة إخراج امكاناته إلى حيز الواقع الفعلى.

وفى ضوء علم النفس الحديث.. فإن تجاوزه حاجز خوف المواجهة وانتصاره على نقطة ضعفه.. تأتى نتيجة استخدامه العقل فى حضور العاطفة.. فالإنسان يرى ببصر أكثر حدة.. ودقة.. حين تشترك العاطفة مع العقل.. وإن استدعائه اللون أو الشكل أو المساحة لا يأتى من فراغ.. بل من المخزون البصرى الموجود داخل عقله الباطن.. ومن تجاربه المستمرة عبر عمره الفنى الطويل.. وهنا يؤدى عقله عمله على أحسن وجه.. وفى حالة الوجد.

وتحدث المواجهة دائماً بالتقاء طرفين.. الطرف الذاتى وهو الفنان الواعى.. فى الفعل الإبداعى نفسه.. أما الطرف الموضوعى فى هذه العلاقة الجدلية هو الوجود الذى يواجهه الفنان.

والوجود بمعنى آخر هو نموذج العلاقات ذات المعنى التى يوجد فيها الفنان.. وفى المخطط الذى يشارك فيه.. وأيضا فى تبادل دائم ومستمر للعلاقات مع الفنان فى كل لحظة.. فثمة عملية جدلية مستمرة تجرى بين الوجود والذات.. وبين الذات والوجود وكل منهما يتضمن الآخر.

ولهذا لا يمكن أن يحدد موضوع الإبداع بوصفه ظاهرة ذاتية.. كما لا يستطيع المرء.. أن يدرسها أبدا فى حدود ما يجرى داخل الشخص.. ومن ثم فإن الوجود بوصفه قطبا يمثل جزءاً لا ينفصل عن إبداع الفنان.

وفى تناولنا للفنان مصطفى عبد المعطى يتبادر إلى الذهن مباشرة ارتباطه الوثيق باثنين من رفاق دربه.. سعيد العدوى.. ومحمود عبد الله حيث توافق هذا الثالوث منذ المرحلة الإعدادية فى كلية الفنون الجميلة بالأسكندرية.. فى ميولهم وأهدافهم وأفكارهم.. ليكونوا فيما بينهم جماعة التجريبيين.. بعد تخرجهم عام ١٩٦٢ فى أول دفعة متخرجة فى الكلية الحديثة وقتها.

وقد تبلورت أفكارهم من أجل السعى إلى اكتشاف ملامح فن مصرى خالص الهوية.. ولبلوغ غايتهم هذه حددوا محاورهم الرئيسية فى محاور أساسية.. وهى عدم الانتماء إلى مدرسة معينة.. أو أسلوب بذاته.. مع تركهم أنفسهم على سجيتها يرسمون ما يصادفهم بتلقائية.. وبالتعبير النابض النابع من وجدانهم.. وساروا فى هذا الطريق غير الممهد يكدحون من أجل التجريب المستمر فى الشكل والخط واللون والمساحة.

وهنا نرى الجماعة قد تمردت على الفن الأكاديمى السردى.. وقللوا كثيرا من أهمية محاكاة مادة الموضوع.. وركزوا اهتمامهم فى التصميم الشكلى وبالأحرى أن كل اهتمامهم قد انصب على إظهار الأشياء التى كانوا يبدعونها شخصيا.. لا على ما تمثله.

وبعد تلك الفترة التجريبية نرى الفنان عبد المعطى حوالى عام ١٩٦٧ يبلور عناصره ووحداته الهندسية ويتجه نحو التجريدية ففى لوحتيه «تنظيم هندسى رأسى.. ونشاط ديناميكى» قد أخذ سمة المعادلات البصرية.. فى أسس التصميم.. وتجارب فى الاتزان.. والوحدة.. والايقاع.. التى لا تخلو من عناصر متعددة.. ومتغيرات تشكيلية فى ا للون من حيث درجته.. وتقنيته.. وطرق تطبيقه على السطح فى الشكل وفى اتجاه الخطوط.. والتفاصيل العديدة.. وفى بروز بعض المساحات.. وفى توزيع الظلال والضوء.. فى التعبير الاصطلاحى عن العمق.. والمستويات المتراكمة للعناصر والمساحات..

وهكذا سار الفنان مصطفى عبد المعطى بأسلوبه هذا حتى اختزله لعناصر واضحة ساطعة من المربعات والمثلثات.. والدوائر.. والخطوط التجريدية الهندسية.. والتى شاهدنا بعضها عام ١٩٧٠ تحت اسم «فضائيات (الصمت) اللامنتهى، تماس، وأبعاد» وذلك فى بينالى الأسكندرية الثامن.

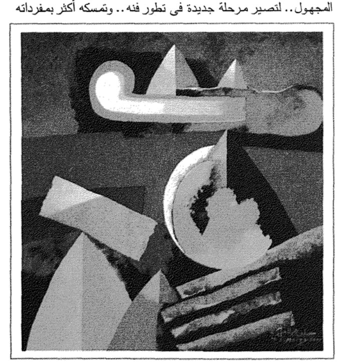
وبعد رئاسته للأكاديمية المصرية فى روما عام ١٩٨٨ تفتحت مساحاته وانفرج تفكيره.. وزاد إدراكه وتنوعت ألوانه بين الجرأة واقتحام المجهول.. لتصير مرحلة جديدة فى تطور فنه.. وتمسكه أكثر بمفرداته ورموزه.. التى اخذها فى جعبته.. ولم يترك منها شيئاً فى مصر.. ليعود إليها لتذكره دائماً بأصوله.. حيث صاغها بمهارة فى لوحاته التى شاهدناها عام ١٩٩٣ بالمركز الثقافى الإيطالى فى القاهرة.

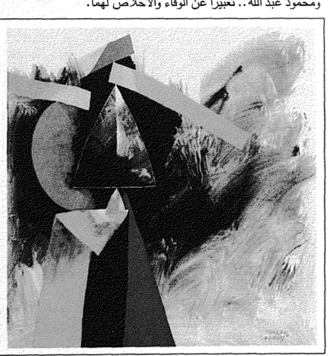
بيد أن الإنسان ابن المكان والزمان.. لذا كان فن عبد المعطى مليئاً بكل ما فى بلده مصر.. من سماء صافية.. وصحراء شاسعة.. وبحار ممتدة.. وخطوط الأفق الصريحة.. ومساحات الألوان البسيطة الناعمة النقية والبهيجة.. فمساحاته الخضراء الزيتونية تعبر عن أرض مصر المثمرة فى الوادى.. والمسطحات البنية الداكنة هى أصل الطينة المصرية قبل الانبات.. والبحار الزرقاء الممتدة مع خط الأفق الحاد القاطع مع جوهر المشهد الذى يصممه الفنان.

فهو لم يرسم عالما بعيداً.. إن غوامضه تتعلق بالآن.. المجهول.. القابع.. غريب الملمس.. فى جيب المعلوم المألوف.. أو اللامرئى عند منعطف الزمان والمكان..

وفى معرضه المقام منذ فترة وجيزة.. شاهدنا نفس مفرداته ورموزه.. المتفرقة فى أغلب لوحاته.. حيث اهتم اهتماما شديدا باتزانها السحرى التخيلى.. وبشكل خاص على قمة الشكل الهرمى وبألوان أكثر جاذبية وفرحة.. وهنا جاءت الاهتزازات من جراء الاتزان.. غير المستقر.. ومحاولة الفنان المستمرة فى ايجاد اللون والكتلة والمساحة الموحية بالتوازن فى أحد أطرافها وليس فى منتصفها.. وهنا نجح الفنان فى جذب أنظار المشاهدين.. وتحاورهم مع صوره.. التى تعددت فيها نقاط الاتزان التخيلية.. ولذلك يشعر المرء بالانبهار.. دون معرفة السبب الحقيقى.. لكنه الانبهار نفسه الذى يشعر به المرء اليوم أمام بانوراما المستقبل فى المدن الحديثة حيث تتبادل الحوار هياكل التكنولوجيا المعاصرة مع آثار الماضى الذى لا يزال حياً.

وقد صرح الفنان عبد المعطى بعد فوزه بجائزة الدولة التقديرية باهدائها إلى ضلعى مثلث جماعة التجريبيين الفنانين الراحلين.. سعيد العدوى.. ومحمود عبد الله.. تعبيرا عن الوفاء والاخلاص لهما.





وجوه شادية القشيرى المتعددة

د.محمد الناصر





الناقد يرى الأشياء بعين تحليلية يقودها العقل والحس.. يغوص إلى أعماق العمل الفنى وينفذ إلى روحه، يخترق ما بين السطور وما وراء الأشكال والألوان واللمسات ليصل إلى جوهره معتمداً على ثقافته ودراسته وتعمقه فى الإبداع كمنهج وتاريخ وما يحمل من مذاهب شتى، يكشف الوجه الخفى للفنان المبدع فى مسيرته منذ نشأته وصولاً إلى هذا العمل الإبداعى، إنه القاضى الذى يدرس كل جوانب هذا الإبداع وسيكلوجية ذلك المبدع، ليقف على المقومات والأسباب ويصل إلى النتائج التى تقودنا إلى تفسير العمل وقيمه الجمالية والفنية..

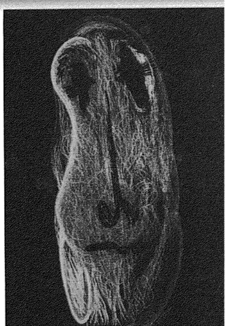
هذا الناقد حينما يبدع ويقدم أعمالاً فنية.. كيف يكون الموقف؟!
إنه يرى ويعيش الحالة الإبداعية بمنظور مختلف ورؤية خاصة ذات مدركات يختلط فيها «الحسى» بالعقلى، فهو ناقد يحمل مفردات العقل والعلم والثقافة والمعرفة، ومبدع يعيش «الحالة» الوجدانية العاطفية، لذلك فهو يقع تحت تأثير ومؤثرات متضادة يمكن أن يكون لها دور سلبى على عملية الإبداع، فكثيراً ما تعوق «الحالة» النقدية «الحالة» الإبداعية!

كان لابد من هذه المقدمة الطويلة قبل أن ننفذ داخل أعمال الناقدة الفنانة شادية القشيرى التى خرجت من بوتقة النقد إلى بوتقة الإبداع لتقيم أول معارضها بقاعة «اكسترا» على نيل الزمالك، ونحن – كنقاد – نتحمس لمن يستطيع من أقراننا الإفلات من «قيد» النقد إلى «حرية» الإبداع!

تطالعنا الفنانة بمجموعة أعمالها التى عكفت على إبداعها عاماً كاملاً حمل من المعاناة الكثير، فالناقد لا يرضى بسهولة عن عمل إبداعى يقدمه فهو يعلم تماماً أن هذا العمل سيوضع تحت «الميكروسكوب»، فالمتلقى المتتبع لأسلوبه النقدى متعطش لرؤية أسلوبه الإبداعى.

استطاعت شادية القشيرى أن تتحرك على مسطحات أعمالها بوعى وتمكن وعاشت الحالة الإبداعية بكل حواسها واختارت خامة الباستيل الطباشيرى والزيتى كما اختارت الوجه البشرى محوراً لإبداعها، الوجه بكل ما يحمل من تعبيرات وخطوط وملامح بدأت بدراستها تشريحيا وفنيا لكل ملمح على حدة ومن خلال الشكل الواقعى





للوجوه اتخذت قرارها بالتحرر من أشكالها التقليدية لتحيلها إلى وجوه خاصة تحمل بصمة الفنانة وذلك بتحريك الخطوط بحرية لا تفقد مقومات الوجه لتبدأ الرحلة بمجموعتها الأولى والتى انطلقت فيها بكسر التماثل وتفتيت عناصر الوجه وإدماجه فى الخلفية من خلال ترديد أحد عناصره سابحاً فيها أو فى أجزاء منها، هذه المجموعة ذات شحنة تعبيرية عالية فى تكوينات انسابت فيها الخطوط والألوان متحررة تحمل إيقاعاً متناغماً نابضاً بالحركة.

وجوه شادية القشيرى لا يحدها إطار أو خط خارجى، لكنها رؤية تحليلية تنطلق سابحة دون قيود داخل مسطح العمل وخارجه، تاركة مساحة من التأمل لخيال المتلقى عبر تلك الخطوط الموحية المتنوعة فى اللون والشكل والحجم وكذلك الاتجاه فى تشكيلات تلقائية تموج بين السكون والحركة تحمل بين طياتها بعداً نفسياً درامياً.

أعمال الفنانة حالة من تداعيات الصمت، شخصيات لا تحمل هوية معينة ولا جنساً معيناً، تمزج بين أوضاع وزوايا الوجه المتنوعة، تحيل عناصر الوجه إلى وحدات نسجت من الخطوط المتداخلة المستقلة وكأنه عنصر خاص لكنه لا يخرج عن أصله فى تكوين الشكل العام للوجه.

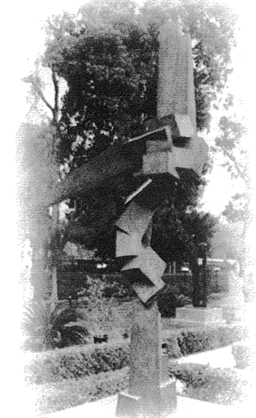
تحرر أكثر يظهر فى بداية العمل بأصابع الباستيل فى المجموعة الثانية للفنانة شادية القشيرى والتى تحمل ترددات واهتزازات مغلفة بالهمس اللونى وتستخدم الألوان الذهبية والفضية والنحاسية للباستيل والذى تمكنت من التعبيرية رغم أنها المرة الأولى التى تستخدمه فى أعمالها وتعتمد على خطوطه فى مساحات الشكل – الوجه.. الذى تحول فى هذه المجموعة وكأنه جسد متكامل، قناع إفريقى اعتمدت فى بنائه على الملامس المتنوعة التى تثرى الأعمال فتارة تستخدم الملامس النسجية من الخيوط المجدولة تتعانق وتتباعد وتتشابك وتتوازى على خلفية من اللون الأسود والتى تتلألأ عليها هذه الملامس، وتارة أخرى تستخدم إيحاءات الخطوط التى تتحول إلى إيماءات وإيحاءات من الذهول والابتسام والهلع والثورة والانفعال من خلال الخطوط «القوسية» المتكررة فى خلفيات داكنة بين الأزرق والبنى والبنفسجى.

تنطلق شادية القشيرى نحو الاختزال والتحرر فى مجموعتها الثالثة والتى اعتمدت فى معظم أعمالها إلى الأبيض والأسود باستخدام الباستيل الزيتى وقد بدأتها بمجموعة حملت تنويعات على الخط بدت فيها الوجوه وكأنها قد ارهقت وانهكت وأخذت فى التقهقر خارج مسرح اللوحة وجوه غلفها مناخ الدراما وسكنها التجريد والحرية فى تحريك أوضاعها بالملامس المتنوعة والتحديد بالخط الأبيض وكذلك الأسود والوصول بالشكل إلى التفتيت الكامل دون تحديد لخط الوجه الخارجى.

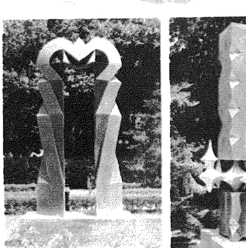
.. ويزداد تحرر الفنانة لتصل بعناصر الوجه سابحة داخل مسطح الأعمال باحثة عن إطارها المفقود لتصعب علينا مهمة اكتشاف الوجه الذى لا يزال هو البطل!

فى قاعات المعارض

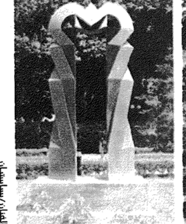
هند سمير



الفنان / بروس بيزلى



الفنان/أحمد عبد الوهاب



الفنان/سباستيان

الفنان/محمود شكرى

الفنان/صالح رضا

متحف الفن والحديقة

استقبل جمهور التشكيل المصرى عرضاً متحفياً جديداً بحديقة مركز الجزيرة للفنون حيث تكتمل الدائرة «متحف الفن والحديقة».. بما يضمه من أعمال النحت والتشكيلات المجسمة لفنانين مصريين وعالميين - ومسرح مكشوف بحديقة المركز، مضافاً إلى متحف الخزف الإسلامى وقاعات العروض المتغيرة وقاعات الفيديو والمحاضرات وهو الأمر الذى يؤكد على أهمية تكامل الفنون ووحدتها ويوصل لتعميق الحوار بين الفن والطبيعة كما فى حديقة مركز الجزيرة للفنون حيث يتحقق إحلال التناغم بين الفراغ والكتابة والطبيعة فى سيمفونية فراغية، تتعدد ألحانها وإيقاعاتها المنظمة، وحركاتها المتتابعة، كما تضم الحديقة أيضاً مسرحاً مكشوفاً يقدم الفنون السمعية والبصرية ذات المستوى الرفيع مما يحقق المتعة النفسية والمعرفية لرواد المكان.

يضم العرض المتحفى الدائم أعمالاً لعدة فنانين هم جمال السجينى (١٩١٧ - ١٩٧٧) - محمد طه حسين - عمر النجدى - صالح رضا - أحمد عبد الوهاب - محيى الدين حسين - عونى هيكل - مصطفى الرزاز - محمود شكرى - أحمد السطوحى - السيد عبده سليم - طارق الكومى - عبده رمزى - بروس بيزلى - سباستيان - وسوف تنضم أعمال أخرى جديدة لاستكمال العرض.




متحف الفنون الجميلة بالاسكندرية

يقدم المتحف عرضاً ضخماً للفنان محمد حجي بعنوان «شعب تحت الحصار - ١٠٠ رسم عن انتفاضة الأقصي». حيث يستعرض الفنان أشكال العنف وصور الظلم ضد الشعب الفلسطيني ويقدم صوراً حماسية أخري مؤكدة لفكرة الانتصار القريب وقهر العدوان، كل ذلك من خلال دراما لونية موحية ومفردات تشكيلية خاصة تعبر عن الجو القاتم الذي تدور فيه الأحداث، يستمر العرض حتي الثاني من أغسطس الجاري.

قاعة الزمالك



تستضيف قاعة الزمالك أعمال الفنان حسين الجبالي بخامة الباستيل الرقيقة ضمن مشهد تشكيلي رائع يشارك فيه الفنانون عبد الرحمن النشار ومصطفي عبد المعطي وزينب السجيني يمتد العرض حتي أول سبتمبر المقبل.

قاعة دروب

الفنان حسين بيكار هو ضيف الشرف للمعرض الجماعي المقام حالياً بقاعة دروب والذي يستمر حتي نهاية أغسطس ضمن عرض لأعمال الخزف للفنان حسن عباس والنحت للفنان اسحاق دانيال.

مجمع الفنون

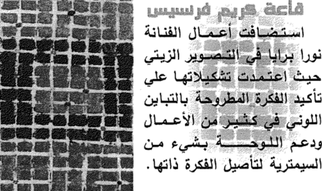


قدم الفنان الشاب وائل كمال درويش إبداعاته التصويرية بخامة الباستيل والزيت في معرضه الذي أقيم بقاعة آخناتون (٣) بالمجمع، حيث عرض لأفكاره بأسلوب أقرب للتجريد في إطار من التنويع اللوني المتداخل.

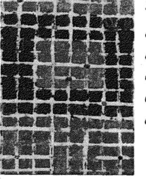
مركز النقد والإبداع



استضاف مركز النقد والإبداع معرض الفنانة عايدة عبد العزيز حيث عرضت أحدث إبداعاتها «جداريات» فقدمت تشكيلات متناغمة من أعمال الموزاييك والبلاطات الخزفية الملونة في إطر هندسية محكمة التصميم.



قاعة كريم فرنسيس



استضافت أعمال الفنانة نورا برايا في التصوير الزيتي حيث اعتمدت تشكيلاتها علي تأكيد الفكرة المطروحة بالتباين اللوني في كثير من الأعمال ودعم اللوحة بشيء من السيمترية لتأصيل الفكرة ذاتها.

اتيليه القاهرة

في معرضه الذي أقيم بأتيليه القاهرة قدم الفنان أحمد عبد الحميد أعمالاً مستوحاة من جنوب الوادي بمفرداته الخاصة مثل المعابد و مناظر النهر الخالدة وغيرها من رموز الصعيد ذات المسحة الصوفية

محمود شكري بين الفن والرياضة

زينب منهي

عشق النيل والطمى فأصبح نحاتاً نال العديد من الجوائز العالمية فى فنه.. وهو إلى جوار موهبته الفنية التى بدأت معه منذ الطفولة بطل رياضى أيضاً نال العديد من الجوائز وفاز فى العديد من البطولات داخل مصر وخارجها هو الفنان محمود شكرى فارس الميدالية تصميماً وبطولة الذى يرى أن الفن والرياضة والحياة تجسيد لمعنى التفاعل الخصب بين الإنسان والمجتمع والوجود وكان لنا معه هذا الحوار الذى يتناول قضايا كثيرة..

— ما بدايات الفن لديك؟

– بدايتى مع الفن منذ الطفولة فى القرية الصغيرة وهى قرية «هرية رزنة» بمحافظة الشرقية مسقط رأس الزعيم أحمد عرابى وتفتحت عينى على تمثال أحمد عرابى وكان يستهوينى منظر النيل فى قريتنا فشكلت من الطمى بعض الأشكال من فلاحات وحيوانات أو لعب بالألوان وأعمل منها نوعاً من الشخبطة فكانت الأسرة تسعد من هذه الأشكال وأخذت تنمى عندى هذه الموهبة وعندما التحقت بالمدرسة ظهرت واضحة واكتشفها مدرس التربية الفنية وأخذ ينمى هذه الموهبة وهى من الأشياء المهمة جداً فى التعليم هو اكتشاف المواهب من الصغر ولكن عمق التجربة الفنية وأساسيتها وبدايتها الأصلية كان منذ التحاقى بكلية الفنون التطبيقية ولمدة خمس سنوات دراسة فكانت هى المرجعية الأساسية وتنمية القدرة والموهبة والثقافة والبوتقة الرئيسية التى انطلقت منها.

وكان اختيارى لقسم النحت أنه كانت توجد لدى علاقة حميمة وبخاصة منذ الطفولة عندما كنت ألعب بالطين والصلصال كان لدى إحساس بمتعة وقيمة جمالية أجد فيها سعادة لأنها فى ذات الوقت تسعد الأسرة والآخرين كما كانت فيها قيم جمالية وفنية وتدرجت فى هذه العملية وكان أول معرض بمناسبة وفاة الزعيم جمال عبد الناصر سنة ١٩٧٠ فى جمعية الفنون الجميلة مارا بالسيرة الذاتية الكاملة بالمشاركات الفنية المحلية والدولية والعالمية حتى وصلت إلى عمادة الكلية مكثت بها سنتين وشهوراً وقدمت استقالتى عندما شعرت أن العملية الإدارية تتضارب تماماً مع عمليات الإبداع وقيد على حركة الفكر والإبداع لدى الفنان.

— ماذا عن تجربتك من موقع المسئولية عندما كنت عميدا لكلية الفنون التطبيقية؟..

– أثرت العمادة فى عملى الفنى وشغلتنى كثيرا جدا وكنت أغوص فى منطقة يستطيع أى شخص يقوم بها أفضل منى ولكن متعتى الخاصة هو العمل فى الفن التشكيلى وبخاصة عندما بدأ اسمى يلمع وبدأ الطلب على أعمالى ورغبة من آخرين فى الاشتراك فى المعارض أو تكثيف فى بعض الأعمال فرأيت أنه لابد أن أتوقف عن الوظيفة حتى أرى نفسى فى صورة أفضل ومساحة أكبر واكتفيت بأن أكون أستاذاً جامعياً.

— كيف توفق بين الفنان والمسئول؟..

– أعتقد أنها عملية صعبة مع الاحترام الكامل مع كل من احتل مناصب ومراكز عليا ومارس العملية الإبداعية وإنها عملية معوقة بصورة كبيرة جدا ولكن تختلف من شخص لآخر وقد يستطيع بعض المسئولين من الناحية الإدارية أن يوفقوا بنسب ولكن أعتقد أن الجانب الإدارى أو الوظيفى هو الغالب الأكثر على الوقت والغالب الأكثر على الفكر وهذا يؤثر بالتالى فى الإبداع الفنى.



الرياضة والتشكيل

— بصفتك مسئولاً ورئيس اتحاد رفع الأثقال فى مصر فما هى العلاقة بين هذه الألعاب والفن التشكيلى؟...

– أحب لعبة الأثقال مثل الفن تماما ومارست اللعبة فى مراحلى الأولى فى القرية مثل الفن ولكن انتقلت ممارساتى للعبة حتى وصلت إلى أن أكون عضواً فى الفريق القومى للناشئين بالنادى الأهلى ولولا أحداث ٦٧ والنكسة وإيقاف اللعبة وكانت فرصة حتى أستطيع التركيز على دراستى وبخاصة فى مرحلة البكالوريوس وتدرجت حتى وصلت لرئيس رفع الأثقال والعلاقة صحيحة بين الرياضة والفن فى شتى مجالاته الرياضية أو الفنية بمعنى أن الدورة الأولمبية عندما تقام ٥٠٪ أو ٦٠٪ أو ٧٠٪ قد يكون كثير من المبدعين فى عالم الموسيقى والغناء والرسم والجرافيك والنحت والمصور والسينمائى كل هذه الفنون تعمل فى الدورات الأولمبية بكثافة من بداية تصميم الشعار حتى الميداليات حتى التذكارات، اللوحات الخلفية أعمال كثيرة تحتاج الرياضة إلى مبدعين فى شتى فروع الإبداع والفن يحتاج إلى مصادره المهمة الكثيرة والمتعددة والرياضة هنا هى المادة الخصبة لنا فى العمل لأنها تعطى لنا إحساساً عالياً وحركة عالية جدا والرياضى مثل أى فنان يحتاج إلى مصادر الطبيعة فمصادره الحركة الرياضية والألعاب الرياضية أيا كانت أولمبية وغيرها.

فى ٤٤ لعبة متنوعة سواء سباحة كرة قدم – ألعاب قوى وخلافه فهى تثرى فكر الفنان ويستلهم منها موضوعات متميزة حتى وصلت إلى أن هناك بينالى فى برشلونة يقام كل سنتين عن الفن والرياضة وهو من أهم البيناليهات العالمية المرتقبة بجانب ذلك أقامت اللجنة الأولمبية الدولية بعدما كان مشاركات الفن فى الدورات الأولمبية حتى عام ٤٨ وتم إلغاؤها حتى بعد ٤٨ وحتى الآن بدأت إقامة المسابقات على المستوى الأولمبى وبدأت أولمبيات سيدنى ٢٠٠٠ وبإذن الله أولمبيات ٢٠٠٤ فى مسابقات للفنون التشكيلية فى النحت والرسم والحفر وشاركت مصر فى هذه المسابقة الدولية فى سيدنى فى بعض الأعمال من مجموعة نحاتين فنانين مصريين ومصورين وفازوا بالميدالية البرونزية على المستوى الأولمبى مثل الفنان السكندرى «زكريا» وكان ذلك بداية خطوة جيدة فى تأكيد نجومية الفن المصرى وأعتقد أن علاقة الفن والرياضة لم تنته بل ستتصاعد فى الأيام المقبلة نتيجة الحاجة الضرورية للرياضة والفن والعلاقة بينهم.

— هل هناك فرق فى عملك كفنان وعملك فى رياضة رفع الأثقال وما هى انجازات الاتحاد فى عهدك؟..

– عملى فى الفن عمل ذاتى ولكن عملى فى رفع الأثقال عمل جماعى وأنا أعمل مع زملائى فى اتحاد رفع الأثقال لهدف تحقيق ميدالية أولمبية وأعتقد أنه من خلال السنوات الحالية حققنا (١٢) ميدالية فضية وبرونزية فى دورة ألعاب البحر الأبيض المتوسط فى تونس ٢٠٠١ وحصلنا على ٢٣ ميدالية ذهبية وفضية فى إفريقيا وفى بطولات العالم

سوف نشارك ونتمنى الحصول على ميداليات وأعتقد أن هناك نجاحاً مادام يوجد جهد وعمل جماعى وروح العمل فلا بد أن يكون هناك نجاح.

ـ هل نجح الاتحاد فى نجاح الفنان؟...

ـ مادام لا توجد مركزية فى القرار بل يوجد حوار ديمقراطى بين الاتحاد وأعضائه وهى أسرة مركز الإدارة مرتبطة بهدف واحد وليست هناك خصوصية ذاتية أو مشاكل بجانب ذلك من إعداد برامج وتخطيط بأسلوب علمى مقنن، اختيار اللاعبين على مستوى الموهبة العالية اعتقد أنه لا بد أن يكون فيه نجاح.

ـ ما علاقة الفنان بالإدارة فى هذا المجال؟...

ـ أستفيد من الفن فى العمل الإدارى وأستفيد من الإدارة فى الفن واعتقد أن أى إنسان يعيش حياة أيا كانت مختلفة أو متنوعة فهو كله يصب فى البعض لأن كلها ثقافات وتخضع إلى الرغبة فى تأكيد الذات أو الرغبة فى النجاح والإصرار عليه من خلال المزيد من العمل.

ميدالية عبد الناصر

ـ نعلم جيداً أنك من المتميزين فى مصر وحاصل على جوائز عديدة جدا فى مجال تصميم وتنفيذ الميداليات لماذا هذا المجال بالذات؟....

ـ الميدالية لها هدف واحد وقد جاء تصميم الميدالية بالمصادفة ولم يخطر على بالى العمل فى هذا المجال بالمرة ولكن المصادفة لعبت دورا مهما ومناسبتها أنه طلب منى أحد القادة عندما توفى الزعيم جمال عبد الناصر كلفنى أن أعمل ميدالية للزعيم وكانت البداية الأولى لعملى فى هذا المجال وكانت من الميداليات التى استمتعت بها وأعجبت جدا بها وبدأ تكرار عملى فى الميدالية وبحب ورغبة وتأكيد نجاحات واستمر العمل بها حتى الآن.

ـ ما الفرق بين الميدالية وفن التمثال؟...

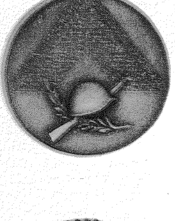
ـ فن الميدالية منتشر ويختلف عن فن التمثال فالتمثال يمكن عمل قطعة إلى ٤ قطع لكن فن الميدالية يعمل منه كمية إنتاجية تصل إلى مائة ميدالية أو أكثر من ذلك وتنتشر فهى تخضع للإنتاج الكمى واعتبره جزءاً كبيراً من الانتشار والمعرفة على المستوى الثقافى أو الرياضى أو الفنى.

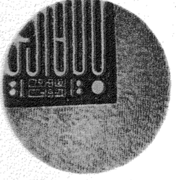
ـ ما أهمية النحت الجدارى من وجهة نظر الفنان؟ وهل حقق الفنان ذاته فى هذا المجال وما هى أشهر أعمالك؟...

ـ هو جزء كبير جدا مرتبط بنفس روح وحس وتقنية فن الميدالية إلا أنه مختلف فى صورة بسيطة وهو أن الميدالية تخضع للإنتاج الكمى والميكنة أما النحت الجدارى «المسطح قيتاء» والقطعة الواحدة والنحت الجدارى أو أى عمل شاركت فيه حتى عام ١٩٩٠ هو المعرض الأول لألفية القاهرة فى ذكرى الزعيم جمال عبد الناصر والألفية كلها نحت جدارى وبالنسبة لأعمالى فى النحت الجدارى عملت نحتاً جدارياً فى مترو الأنفاق فى المحطة الرئيسية وهى محطة مبارك وجريدة الأهرام ووزارة الرى ومناطق عديدة وأهمية النحت الجدارى تمثل لى نفس الأهمية لفن الميدالية والتمثال لا تتجزأ فى أهمية العمل الفنى فالقيمة لا بد أن تكون مكتملة فى أى عمل فنى أقوم به والحمد لله أتمنى أن أكون حققت جزءاً كبيراً سواء فى فن الميدالية أو النحت البارز أو التمثال المجسم وأتمنى تحقيق الأفضل عملت تمثالاً بالقاعدة ارتفاع ١١ متراً فى مدينة أسيوط وهو من أحد الأعمال التى أعتز بها بجانب الأعمال بالأحجام الكبيرة فى أماكن مختلفة.

ـ ما دور الفنان التشكيلى فى تجميل حياة المواطن المصرى؟...

ـ دور مهم ولكن ليس مهمة الفنان فقط لكن مهمة منظمات أو هيئات أو أجهزة تنفيذية لديها حس ووعى لاثراء الحركة الثقافية من خلال الأعمال الفنية للميادين وتزين المدن بالنحت البارز وخلافه وهذا يعتبر جزءاً مهماً للعمل









وتحتاج مصر إلى تماثيل للميادين ليست في القاهرة فقط ولكن في كل المحافظات.

– ما رأيك في خريجي الفنون الآن وكيف ترى فرصتهم في النجاح والحياة العملية؟..

– أنا أعذر بعض الخريجين ولكن أستطيع القول بأن دفعات التخرج الآن دفعات عددها كبير جدا لا يتناسب مع حجم الدراسة المطلوبة لأني أعتقد أن الدراسة في الفن لا تزيد إلا بأعداد بسيطة حيث لا يستطيع طالب الفن أن يستوعب الرؤية والقدرة والتقنية إلا إذا كانت هناك أعداد بسيطة ولكن الأعداد طبقاً لمكتب التنسيق زادت ولم يتم الحصول على المعلومة أو الثقافة أو التجربة الفنية في الصورة التي كانت في أجيال سابقة لكن فرصة العمل لديهم في مجالات متعددة تكون أكثر لأن العالم أخذ يطور التقنية والخامات الصناعية تطورت وأصبح هناك طلب على كليات الفنون في شتى أنواع العمل.

ازدهار التشكيل

– كمسئول ما هي ملاحظاتك على الحياة التشكيلية في مصر وهل استكملت كل أدوات نجاحها وانتشارها؟..

– أعتقد أن الحياة التشكيلية مكتملة الجوانب جدا وتعتبر من أفضل الحركات التشكيلية العالمية وأخذت في الازدهار والنمو عاما بعد عام وأصبحنا في الطريق إلى الوصول مثل عديد من دول أوروبا صاحبة الثقافة العريضة وصاحبة التاريخ القوى بالنسبة للفن التشكيلي – حصلنا على جوائز عالمية مثل جائزة الأسد الذهبي في بينالي فينسيا وهي تضع مصر في التصنيف الأول على المستوى العالمي – مصر تقيم بيناليات وسمبوزيوم النحت وسمبوزيوم الخزف وعلى مستوى عال جدا والبيناليات التي تقيمها مصر تعتبر بعددها ونوعيتها والمشاركين فيها والمستوى الفني لها تقديرها في الحركة العالمية وأصبح لها تأثير قوى وهذا يضع مصر على الخريطة العالمية. هناك فنانون مبدعون في مصر حصلوا على العديد من الجوائز العالمية بصورة عالمية ودولية وصورة واسعة في شتى فروع الفن التشكيلي وأعتقد أن الفن التشكيلي في مصر الآن في حالة من الازدهار وسوف يزيد في الأعوام المقبلة بإذن الله. مع زيادة ارتباط حركة النقد بنفس سرعة وإيقاع وقوة حركة الإبداع لأن النقد يحتاج إلى تدعيم وإلى مساحة عريضة من الصحف والمجلات والإذاعة والتليفزيون بجانب الاصدارات والمطبوعات وهذا يعتبر جزءاً مهماً جدا ونتمنى أن تنمو حركة النقد التشكيلي بجانب ازدهار الفن التشكيلي.

– بعيداً عن مسئوليات المنصب ورفع الأثقال والفن التشكيلي ما هي الجوانب الأخرى من حياة الفنان محمود شكري التي لا يعرفها عشاق فنه؟...

– أميل في حياتي إلى جزء مهم جدا وهو الارتباط بالأصدقاء ومساحة الفراغ عندي تمتلئ بالحوارات والتجمعات مع الأصدقاء في حوارات وثقافات مختلفة وليس في مجال المهنة فقط ولكن تعدد المعرفة بالنسبة لي تعطيني متعة كبيرة جدا من خلال وقت الفراغ في حوارات ثقافية وإنسانية وعلمية أستفيد منها في كثير في العمل وجزء منه يعطيني قدراً كبيراً من التأمل في الحياة الإنسانية.

– لكل فنان عمله الأقرب إلى قلبه والأثير إلى نفسه ما هو أحب أعمالك إليك.. وما هي الظروف التي تم فيها هذا العمل.. ولماذا هو قريب إلى قلبك؟..

– أحب أعمالي هو المحارب وهذا العمل له قصة مرتبطة بتاريخي الخاص والسبب انني التحقت بالقوات المسلحة في سنة ١٩٦٩ واستمررت حتى أكتوبر سنة ١٩٧٣ وحاربت وكانت جزءاً مهماً من خلال رؤيتي للجندي المصري الذي كان يستطيع أن يحارب العدو الصهيوني ويحرر أرضه وعرضه دون سلاح وكنت في ذلك الوقت أكبح جماح مجموعة العساكر في انتظار قرار الهجوم ولكن بعد تطور القوات المسلحة بالتكنولوجيا والسلاح كان المحارب المصري مع ذلك أقوى من التكنولوجيا بالإيمان بالله والوطن والدفاع عن الأرض والعرض فشكلت في ذلك الوقت تمثالاً لهذا المحارب وهو يقف وجسمه كله درع وخلفه في ظهره نرى الحركة الداخلية في جسم الإنسان تنبض بقوة وبها الهواء والحياة وبها رمزية للرئة والقلب وهما رمزاً الحياة والقوة داخل الإنسان وكان من التماثيل التي اشتهرت بها والأقرب إلى قلبي وكان له حظ معي.

– ما مشروعات الفنان للمستقبل وطموحاتك المستقبلية في الفن التشكيلي في الحياة كما تراها؟..

– أن أرى أعمالي في الميادين حتى لا تكون حبيسة الجدران والمتاحف لأن غالبية أعمالي التي أعملها مرتبطة بالجماهير وترتبط بالرمزية أيا كانت في مجالات متعددة أو في الحياة الفنية.

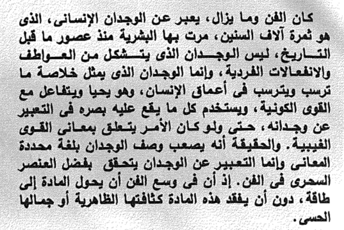
أتمنى أن أراها في الميدان وأرى لزملائي الفنانين أعمالاً تثري في حركة الفن وتثرى في وجدان الجماهير المصرية وتكون جزءاً مكملاً مع الثقافة بوجه عام.





بقايا من السحر الجميل

د. محسن عطية

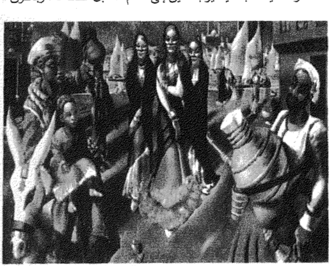


كان الفن وما يزال، يعبر عن الوجدان الإنسانى، الذى هو ثمرة آلاف السنين، مرت بها البشرية منذ عصور ما قبل التاريخ، ليس الوجدان الذى يتشكل من العواطف والانفعالات الفردية، وإنما الوجدان الذى يمثل خلاصة ما ترسب ويترسب فى أعماق الإنسان، وهو يحيا ويتفاعل مع القوى الكونية، ويستخدم كل ما يقع عليه بصره فى التعبير عن وجدانه، حتى ولو كان الأمر يتعلق بمعانى القوى الغيبية. والحقيقة أنه يصعب وصف الوجدان بلغة محددة المعانى وإنما التعبير عن الوجدان يتحقق بفضل العنصر السحرى فى الفن. إذ أن فى وسع الفن أن يحول المادة إلى طاقة، دون أن يفقد هذه المادة كثافتها الظاهرية أو جمالها الحسى.

أراد الإنسان منذ آلاف السنين أن يترك أثراً باقياً له، فخدش خطوطاً على سطح صخور كهفه، ثم اكتشف القوة السحرية وقد دبت فى هذه الخدوش، وأكد على فاعليتها بأن نظمها فى أشكال أكثر تماسكاً وحيوية وتشويقا، فأصبح ما انتجه أكثر قدرة على أن يبهج العين واليد والعقل معاً.. ومع المبالغة فى التطورات المادية فى القرن العشرين، حدثت محاولات لإفراغ نمط الحياة من الجوانب الروحية والمعنوية والخيالية. ونشأت عن هذه الاتجاهات التجريدية والنقائية والاختزالية. أما الاتجاهات الرمزية مثل الوحشية والتعبيرية والسريالية، فإنها قد أرادت أن تعيد للفن قوته السحرية بتركيزها على أعماق العالم الداخلى للإنسان، رغم ميلها للطابع العالمى والجوانب الفردية من الفن، بينما كان الفن فى عصوره الأولى يمثل أداة سحرية لتحقيق مذهب حيوية الطبيعة، الذى يجعل لكل شىء روحاً، سواء أكان إنساناً أم حيواناً أم نباتاً أو حتى جماداً. ومعظم الطقوس السحرية تقوم على أساس الاعتقاد فى الوحدة بين هذه العوالم (الإنسان - الحيوان - النبات - الحجر). وكان الطريق لبلوغ المقدس يتطلب أن يفصل الإنسان نفسه عن كل ما هو دنيوى.

والحقيقة إن أصول الفن ترجع دائماً إلى غايات سحرية، وما يزال فى الفن حتى أيامنا، بقية من سحر قديم، فالفن أداة لتجسيد قوى فوق طبيعية فى أشكال مادية، ويمكن لهذه الأشكال أن تصل بين الإنسان ومثل هذه القوى الخفية. وتصبح قيمة الفن ليس فى وجوده المادى فحسب، وإنما كذلك فى تأثيره السحرى الذى ينشأ فى نفس من يشاهده. وقد يقتصر الفنان على تحديد ميزة خاصة فى الموضوع الذى يمثله، فيرسم الأجزاء من الموضوع التى تمثل أهمية فى تحديد المعنى، مع أشكال هندسية معتادة فى تشخيص نوعية الحيوان أو الإنسان، وتحدد قيمته، وعلاقته بالطبيعة كلما أمكن. ومع غياب الوصف البصرى الصريح، يبدأ فى الفن عمل التعبير الرمزى لتقوية فعالية التأثير السحرى.

وقد تناول الفنان «الرومانسى» فى القرن التاسع عشر، الأسطورة كموضوع رئيسى، على أساس أن الفن والتاريخ ينبعان من عالم الأساطير، وأن الأسطورة تكشف عن لغة الرموز والمعانى الخفية المقدسة فى حياة الإنسان، وهى التى تناولت العالم بوصفه كلاً عضوياً، ليس فيه تمييز بين الذات والموضوعى، أو بين الواقعى والمثالى. وقد قوى فى العصر الحديث اتجاه يتميز بالحنين إلى عالم ما قبل الصناعة، وبالتوق

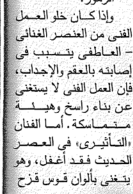




إلى عالم الخيال، ويهدف إلى تطويع مادة العمل الفنى لالهامات الفنان. وكان دأب الفنان الحديث فى البحث عن الأشياء الغريبة، جعله يتخذ من الإغرابية مصدرا لإلهامه.

وصور «محمود سعيد» (١٨٩٧ - ١٩٦٤) بفنه أجواء أسطورية، وعبر بلوحاته عن موضوعات ملؤها حرارة عاطفيته وتنفذ إلى أعماق النفس، بل جسد حالات من التأمل الصوفى. وكانت «التأثيرية» فى عصر «محمود سعيد» قد عبرت عن نور النهار، وانحصرت فى الوجود المادى الماثل أمام الفنان، حتى بلغ هذا التقيد بالزمن أقصاه، على خلاف النزعة الأسطورية - الكونية التى لازمت الفن فى عصوره السابقة. واعتنى «محمود سعيد» فى فنه بالجانب المادى، فأكد على أهمية ربط أجزاء تصميمات أعماله فى كل متسق ووازن بين الكتل فى اللوحات، واستخدم الأشكال المتشابهة التى عملت على تسهيل مهمة الترديد الإيقاعى فى أنحاء لوحاته، مثل ترديد اللحن فى الموسيقى، ومع ذلك فإن فنه لم يكتف بقوة البناء والتصميم، وإنما كان يمثل قوة لانبعاث العاطفة الدافئة، وللسحر المحير والغريب، الذى مصدره الألوان المتوهجة والأنيقة، وسط الظلال الكثيفة والغامضة والأضواء الذهبية، وكأنها جواهر وأحجار كريمة، أو نقوش فى أبسطة فارسية. وكل ذلك ساهم فى تكثيف الإحساس السحرى.

وإذا تأملنا لوحة «جميلات بحرى» «١٩٣٥» تجذبنا عيون الفتيات التى أشاعت فتنة ساحرة، والسحر نفسه نبضت به شفاههن وأجسامهن، أما التحوير فيلعب دوره وكذلك التبسيط فى خلق أجواء أقرب إلى عالم الخيال والأسطورة منها إلى عالم الواقع. وفى اللوحات تحولت المنازل والأشجار والأضواء المسرحية والأجواء الغامضة إلى أساطير. أما المرأة فى لوحاته مثل «ذات الجدائل الذهبية» (١٩٣٣) و«القط الأبيض» (١٩٣٧) و«جميلات بحرى» و«المدينة» (١٩٣٧) فقد تميزت بقوة تأثيرها الساحر، وبأنوثتها الطاغية، وبدا فى عيونهن الكحيلة شىء من الدهاء والزهو والخيلاء، مثل الذى نصادفه عند النساء فى الأساطير القديمة أو فى القصص الشعبية.. لقد ترعرعت الأساطير فى أحضان الفن، بل أن للفنانين الفضل فى توليد الأساطير، بما صاغوه من صور وتماثيل، كانت بمثابة رموز وجودية، وبما شيدوه من معابد كانت بمثابة مقر لمثل هذه



الرموز.

وإذا كان خلو العمل الفنى من العنصر الغنائى - العاطفى يتسبب فى إصابته بالعقم والإجداب، فإن العمل الفنى لا يستغنى عن بناء راسخ وهيئة متماسكة. أما الفنان «التأثيرى» فى العصر الحديث فقد أغفل، وهو يتغنى بألوان قوس قزح جانباً مهما من عنصر البناء، وكان رد الفعل عنيفاً فى تحول الفن إلى محض «تصميم» متمثلاً فى «التكعيبية» إذ اكتفى «التكعيبيون» بالبناء، الذى أصبح بفضل الاختزالات، مجرد تنظيم وتنسيق هندسى، يفرض فرضا على صور الأشياء، أو يقوم بذاته مثلما فى أعمال التجريديين.

أما «محمد ناجى» (١٨٨٨ - ١٩٥٦) ففي لوحاته ظهرت الظلال القاتمة، وعادت الخطوط إلى الظهور، بجوار الألوان الصافية والأضواء الشعشاعة. وتأكدت هذه النوعية من التصميمات الهندسية القوية فى لوحة «عازف الأرغول» (١٩٣٣) ومع ذلك ورغم التقيد بقوة التصميم، إلا أن النزعة الرومانسية فى أعماله بدت طاغية. وقد صور فى لوحاته طيورا وحيوانات بطريقة جعلت منها أشبه برموز أسطورية، أكثر من أن تكون طيورا داجنة أو حيوانات أليفة، فلنتأمل «القط» فى لوحة «القرية» (١٩٢٤)، و«الأوزة» فى لوحة «الصياد والطفل» (١٩٣٤)، و«الديك الرومى فى لوحة الطحانة ١٩٣٦ «والديك والقط» فى لوحة «أمام الدوار» (١٩٣٣) فقد ألقى «ناجى» بالأضواء والظلال المسرحية على شخصيات لوحاته. وفى لوحة «الطحانة» يشاهد ظل للجرة المستندة إلى الحائط، بينما ظهرت الفتاة. بجوارها بلا ظلال، وذلك يشهد على أن مسألة الظلال فى فنه لا تعتمد على رؤية واقعية، وإنما مصدرها هو الخيال.

أما العيون فى وجوه شخصيات أعماله فهى تنطوى دائماً على سر





كامن، ولغز دفين، رغم يقظتها أو ارتيابها كما في لوحة «الطحانة» أو تواضعها مثلما في لوحة «قروي عجوز»، بما يتعادل مع العناية بالعنصر التصميمي – الهندسي وبقوة البناء وتماسكه.

إن في وصف الأشياء إنقاصاً من الشعور بجمالها والاستمتاع به أحياناً، أما الإيحاء بالشيء ففيه إحساس بالحلم، الذي يشيع نوعاً من الغموض والسرية في التعبير عن المعنى. أما «عفت ناجي» (١٩٠٥ – ١٩٩٤) فرسمت البيوت والأزهار والسماء والأشجار، وكأنها تحيا، وتتصارع مثل أشباح، فيسمع المشاهد في أعمالها همهمة الأصوات وسط الحقول والسحب، وحتى الأحجار تراها تحدق. واكتسبت الألوان قوتها الانفعالية المؤثرة، وعبرت عن ذاتها، فاوحت بمشاهد وأفكار عاطفية. وباحت الموضوعات للفنانة بشيء من أسرارها، وحدثتها عن خباياها، وعبرت هي عن ذلك بإيجاز في تخطيطات الأشجار والبيوت في لغة مدهشة. وبدت الكائنات مثل أشباح تتصارع في غمرة القيظ، والنهار الباهر، إن الفنانة لجأت إلى العالم الداخلي للخيال، ونشعر في فنها بموسيقى اللون وبنشوة وحدة الوجود، ونبتهج بحالة من الاتحاد الصوفي، وبالانطلاق بالايقاعات المنهمرة، وبقوة العاطفة، التي مضمونها قلق كامن في رموز تراثية. وتضفي الفنانة على مظاهر الكائنات في لوحاتها، أحوالاً نفسية، تدعو إلى تأمل باطني – في عالم رمزي، اخلت العقلانية فيه مكانا للروحانية. وقد استخدمت «عفت ناجي» الخامات المتنوعة، مثل الخشب المخروط والمنحوت والدمى، والنفايات بألوانها الوحشية، في سياق رمزي، يكنى عن معنى الخصوبة، ويتضمن علامات سحرية، تشكلت أثناء طقوس احتفالية بتقنية تجميعية، التقى فيها اللامألوف وغير المتوقع، بطريقة تقلب الحياة بعنف، وتعكس إحساساً بغرابة دائمة، وتجمع بين المتناقضين، الخيالي والواقعي، وتتعمد المجابهة العنيفة بين المعتاد والخيالي التي من شأنها أن تضمن الجاذبية المشوقة.

ويلجأ الفنان أحيانا إلى الحياة في عصر ذهبي بوجدانه وبالحلم الذهبي بحضارة ماضية أو باستشراف مستقبل مزخرف، وقد يحلم بجمال فطري، فيتحرر من أغلال المدينة، خالقا لعالم سحري غريب. أما الاتجاهات «السريالية» فقد أرادت أن تعبر عن الحقيقة الغيبية من خلال اللا متوقع والمستهجن والمفاجئ. والمبدأ الجوهري في هذا الفن هو أنه باكتشاف غرابة العالم يحصل الفنان على جمال حيوي مذهل.

إن الفنان حينا يصور رمزا في مادة (تمثال أو قناع) فهو يصنع في ا لوقت نفسه بيتا للمقدس، وبممارسة بعض الطقوس أمام الرمز، يصبح من الممكن زيارة روح المقدس لجزء من الأجزاء على الأقل. وذلك ما سمح للفنان بأن لا يتقيد بتصوير كافة قسمات الكائنات الممثلة للرموز المقدسة. إذ ما يهمه هو التذكير والتلميح بالقسمات رمزيا، فيؤكد على بعض التفاصيل دون غيرها، أو يستخدم العلامات المميزة لطبيعة الكائن، كاشارة ذات إيحاء قوي. وتجمع الكائنات الرمزية بين عوالم الإنسان والحيوان والنبات والأرواح والجوامد في وحدة.

لقد حولت «عفت ناجي» المواد المستهلكة والخامات المختلفة إلى استعارات معبرة عن الذاكرة، وأصبحت الأشياء المجمعة في عمل فني من أعمالها. بمثابة تاريخ لأشياء متنوعة، وبعثت الفنانة فيها معنى ثقافياً، وتأثير عاطفياً قوياً، يترك في نفس المتأمل ذكريات عميقة ومشاعر عكستها حياة في إطار ثقافة شعبية. هكذا تصبح لغة العمل الفني تمثل امتدادا للعالم الحقيقي ومعايشة بين ثقافات خاصة وأخرى عامة. ورغم أن بعض أعمال «عفت» تبدو مثل تراكمات، جمعت معا بطريقة عشوائية، إلا أنه وبعد معايشتها نشر بأن كل شيء فيها قد فرض نفسه عن قرب، وأفصح عن هويته، والدور الذي يلعبه في خلق الرمز الكلي للعمل الفني، والمتعلق بثقافة شعبية، أو يتعلق بمبدأ حيوية الطبيعة، حينما تنشأ العلاقة الحميمة بين الإنسان والطبيعة لتشكل العاطفة العميقة للفنانة، وتبزغ أمنياتها الجوهرية في الحياة. لقد كانت شغوفة بالطلاسم والرسوم الغريبة، التي صادفتها في كتب السحر والتنجيم من التراث الشعبي، بل كانت تستقرئ الأبراج مستعينة بالكتب القديمة، وتستعير منها صفحات تلصق ضمن تركيبات أعمالها الكولاجية في جرأة، وقد تسربت إلى تركيبات هذه اللوحات في الستينات الأقمشة الملونة والأخشاب البالية والدمى والمرايا، فيتحول العمل إلى احتفال طقوسي في شعيرة سحرية. وعند ترتيب عناصر العمل الفني لا تتبع الفنانة أسلوب تداعي الأفكار بطريقة عقلانية، ولا تتبع الترابط بين العلاقات الزمنية والمكانية، وذلك خلق حالة من السحر، الذي جسدته قوى فوق طبيعية. وقد تناولت الفنانة العناصر نفسها بعدة تنويعات غير أن ما يجمع بينها إنما هو الإحساس المقدس للتجميع الرمزي، وقد تأكد وجوده بشكل من أشكال السحر الفعال.

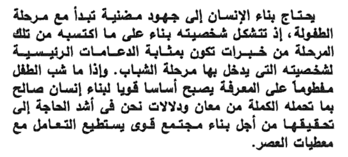
لقد أراد الفنان في العصر الحديث أن يصبغ أعماله بقدسية روحية وبخيال رمزي، واستوحى من عالم الفنون البدائية طرقاً للأداء غير تقليدية، أوحت بأشكال غريبة وغامضة. وصور «عبد الهادي الجزار» (١٩٢٥– ١٩٦٦) لوحاته في ضوء أفكار كونية، منذ الأربعينات. وفي المرحلة المعروفة بـ «الإنسان والقواقع»، أظهر نسوة يخرجن من القواقع تحفهن النباتات البرية والحيوانات والطيور الغريبة، مع كفوف وعلامات سحرية. ثم اتجه بعد ذلك إلى التعبير عن عالم الطلاسم وعالم المجاذيب، ومن لوحاته في هذه المرحلة «المجنون الأخضر» (١٩٥١) و«شواف الطالع» (١٩٥٣) و«محاسيب السيدة» (١٩٥٣)، وكلها لوحات تميزت برمزيتها وبطرق أدائها غير التقليدية وباستخدامها لأساليب التحريف، والتعبير عن المعاني الشعبية، تمثله في الأحجبة والخرافات والأخيلة المأسوية. ونعثر في لوحة زليخا على أثر للطابع البدائي والأسلوب التهكمي. وانتقل الفنان في الستينات إلى عالم الماكينات الضخمة والأقنعة الحديدية، وقد اكتسبت طبيعة الكائنات الحية، واكتست بالعواطف واحيطت بالأجواء الأسطورية الشعبية، واصطبغت بمسحات مأساوية.

وكانت تماثيل «آدم حنين» (١٩٢٦) تخاطب وجدان المشاهد، وتثير روحه بوهجها الداخلي، وبقوة عاطفتها الطاغية، وبالطاقة الكامنة فيها، أنه يومن بقوة الفن الذي يتجاوز العابر في المحيط الزمني، من أجل أن يسمو نحو الأبدية، وذلك نكتشفه في تركيزه على الأساس والجوهري. وقد تميزت كتل تماثيله بالصفاء وبالاستغناء عن العناصر العارضة فيها، وفي أعماله نعثر على تلميحات فائقة التبسيط، غير أنها تشتمل على طاقة حركية كامنة داخل الكتلة الصماء، مما يشد انتباه المشاهد نحو العالم الخيالي، أما القوة العاطفية التي ميزت تماثيله فهي تنتج عن التضادات بين العنصرين المتوفرين في منحوتاته، وهما السكوني والمتحرك، وتنتج عن الحوارات الهامسة والخفية للخطوط الناعمة، وكأنها حوارات سرية سمت بالمنحوتات إلى عالم الجمال الروحي.

انتفاضة أطفال الأقلام الملونة

أحمد المريخي





يحتاج بناء الإنسان إلى جهود مضنية تبدأ مع مرحلة الطفولة، إذ تتشكل شخصيته بناء على ما اكتسبه من تلك المرحلة من خبرات تكون بمثابة الدعامات الرئيسية لشخصيته التى يدخل بها مرحلة الشباب. وإذا ما شب الطفل مفطوماً على المعرفة يصبح أساسا قويا لبناء إنسان صالح بما تحمله الكلمة من معان ودلالات نحن فى أشد الحاجة إلى تحقيقها من أجل بناء مجتمع قوى يستطيع التعامل مع معطيات العصر.

وفى هذا الإطار ينمو الاهتمام بالطفل المصرى من خلال مؤسسات وهيئات شتى «حكومية وأهلية»، ويكلل هذا ما تبذله السيدة سوزان مبارك من جهود فى ترسيخ قيمة المعرفة لدى الطفل من خلال مشروع القراءة للجميع، وما يتفرع عنه من أنشطة متنوعة، ويبرز فى هذا المجال دور وزارة الثقافة كدور فاعل من خلال ما تبذله بعض الهيئات والمراكز الثقافية، وعلى رأسها المركز القومى لثقافة الطفل الذى بذل فى أعوامه الثلاثة الماضية جهودا كبيرة فى مجال تنمية ثقافة الطفل، إذ إنه يمد جسور التواصل بين الأطفال والمعرفة خصوصا بعد أن قام بتطوير أدائه بطريقة رأسية، حيث التركيز على بعض الأنشطة التى اختار لها أساليب وإن لم تكن جديدة إلا أنها فاعلة، فقد قام المركز بتطوير إصداراته على المستويين التقنى والفكرى، فقدم فى طباعة فاخرة مضامين عميقة، كما قام بتفعيل المسابقات من مجرد كونها مجالاً للفوز بجوائز إلى كونها مشاركة فاعلة يقبل من خلالها الطفل على كافة أنشطة المركز عن رغبة وحب، وهو ما يساعد على تنمية قيمة التعبير عن الذات والتفاعل الإيجابى مع المجتمع، ويحقق ميزة سعى الطفل إلى الثقافة إذ أن أسلوب المشاركة والتفاعل يمتد إلى محيط الأطفال المشاركين، وبذلك يتحول الطفل من مجرد متسابق إلى مشارك، ثم إلى مساهم فى الدعوة إلى المشاركة.

وإذا ما ذكرنا أن المركز قدم منذ عام ١٩٩٩ وحتى الآن ما يربو على ٤٥ كتاباً من إنتاج الأطفال أنفسهم، فإن هذا يعنى أنه قدم للمجتمع خدمة جليلة متمثلة فى تنمية ملكة التعبير والإبداع لدى مئات الأطفال من الذين شاركوا بإنتاجهم فى هذه الكتب، إضافة إلى آلاف المتسابقين وأمثالهم ممن اطلعوا على الكتب سواء فى المدرسة أو فى المكتبات العامة أو ممن اقتنوها من منافذ التوزيع المختلفة. يضاف إلى هذا ما استحدثه المركز من أنشطة جديدة على رأسها «المعارض الفنية» وأقربها المعرض الذى أقيم فى المجلس الأعلى للثقافة، واتخذ من «الانتفاضة الفلسطينية» موضوعاً له، وقد شارك فيه أكثر من ٢٠ فنانا من الأطفال الذين تتراوح أعمارهم ما بين الخامسة والثانية عشرة، إذ إنهم ساهموا بلوحاتهم فى رسم جانب رئيسى من القضية الفلسطينية.

أقيم المعرض تحت اشراف الفنانة فاطمة المعدول - رئيس المركز القومى لثقافة الطفل - والتى بدأت رحلتها فى الاهتمام بالأطفال منذ عام ١٩٦٧، وعندما التحقت بالعمل بمسرح الطفل بالثقافة الجماهيرية عام ١٩٧٢ كانت أول من قدم مسرحيات خاصة للأطفال، وفى مسيرة اهتمامها بالطفل أعادت تأسيس مقر ثقافة الطفل بجاردن سيتى ليكون أول قصر ثقافة يستقبل الأطفال ذوى الاحتياجات الخاصة مع أقرانهم من الإطفال الأسوياء دون فصل أو تفريق بين «طفل معاق وطفل آخر سليم»، وهو الأسلوب الذى أقرته دراسات أكاديمية فى هذا المجال على أساس أنه الأسلوب الأمثل فى الارتقاء بذوى الاحتياجات الخاصة.

وتعتبر فاطمة المعدول أن الطفل هو الغاية التى يعمل من أجلها المركز القومى لثقافة الطفل وتقول فى ذلك: إن هدفنا من المسابقات تنمية مواهب الطفل وكذلك تنمية روحه الإبداعية وتسجيعها، ولهذا ندعو الأطفال للتعبير عن مواهبهم وأفكارهم وآرائهم من خلال هذه المسابقات فى مجالات الرسم والقصة والمقال والشعر، ثم نمنح المتميزين منهم جوائز تشجيعية، فهذه المسابقات تنمى المهارات والملكات الإبداعية عند الأطفال لكى تزدهر لديهم الروح الإبداعية واكتساب الخبرات الفنية من أقرانهم، وهو ما يولد روح التعاون والتواصل والتنافس بين جميع الأطفال.

حكايتها مع المعرض

وعن فكرة المعرض تقول فاطمة المعدول: منذ تفجرت انتفاضة الأقصى ومع متابعة وسائل الإعلام للحدث وتركيزها غير المسبوق لتفاصيل ما يحدث للأطفال هناك، شعرت بأن أطفال مصر - لا شك - انفعلوا بهذه الأحداث خصوصاً أن الاعتداءات الإسرائيلية الوحشية لم تفرق بين طفل وعجوز أو سيدة ورجل، وإنها تحصد بسهام نازية كل رأس فلسطينية أو عربية على الأرض المحتلة، ومن ثم جاءت الفكرة مع ذكرى مرور عام على انتفاضة الأقصى، ففكرنا فى عقد ورشة عمل

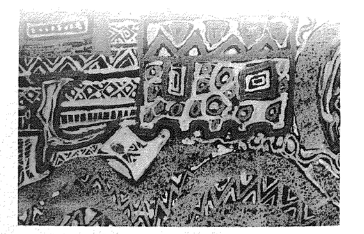
لرصد تقييم أطفال مصر للموقف فى فلسطين، وتم عمل الورشة بعد طرح الفكرة على أكثر من مكان يهتم بأنشطة الطفل وفى أكثر من إقليم، وكان موضوع الورشة «الانتفاضة الفلسطينية» وجاءت مشاركات عديدة أبرزها اللوحات التى أبدعها أطفال «المرسم الصغير» بالأسكندرية والذى تشرف عليه الفنانة نادية قنديل.

وبعد أن جمعنا المشاركات كلها قمنا بعمليات الفرز والتصنيف فى المركز - لأن هناك لوحات تم إرسالها لنا بعيدة عن موضوع الورشة - ووجدنا أن عدداً كبيراً من اللوحات تطبعه سمة البهجة والتفاؤل، وبعض لوحات بها تشاؤم، ومن ثم استبعدنا اللوحات المتشائمة واخترنا من بين المشاركات اللوحات المتفائلة التى رغم ما تحمله من شعور بالغضب والحزن والأسى لما يحدث للأطفال الفلسطينيين من قتل وتعذيب وهدم منازل وتدمير، إلا أنها توكد على التفاؤل من خلال انتصارها للانتفاضة وللشعب الفلسطينى، وهو ما عكسته اللوحات الفنية الرائعة التى جعلتنى أنفعل بها إلى درجة تقديمها فى كتاب تم عرضه على هامش المعرض ضمن إصدارات المركز القومى لثقافة الطفل وقد لاقى الكتاب وجميع الكتب المعروضة استحساناً ونال إعجاب الجميع من ضيوف المعرض ورواده.

وحكايتى عن المعرض

كان طفلى الصغير لم يبلغ فطامه بعد عندما نقلت وسائل الإعلام مشهد قتل الطفل محمد الدرة، ومع تكرار المشاهد صار طفلى منتبهاً إلى ما يحدث يحاول استخدام ما اتيح له من وسائل للتعبير عما يشاهده، وفى محاولاته المتكررة لضم حروفه القليلة إلى حركات يديه ليقول لى جملة: «درة.. طاخ طاخ». وعندما بلغ طفلى الرابعة من عمره تصاعدت الاعتداءات الإسرائيلية لتدخل البيوت وتضرب وتدمر وتذبح كل ما هو فلسطينى، وذات يوم وجدته يدفع باب مكتبى ويشهر أصابعه فى وجهى على طريقة أفلام الأكشن و.. «طاخ». فقلت له: كده غلط.. المفروض تستأذن قبل الدخول. فقال لى ما معناه إن الإسرائيليين لا يستأذنون، إنهم يدفعون الباب ويضربون على طول!!

وعندما علمت بموعد المعرض اصطحبته معى، وهناك وقف أمام اللوحات يحاول لمسها ويتذكر معى فى جمل قصيرة نصفها أسئلة والباقى تعليقات فى كلمات مثل: «دى فلسطين.. ده الدره.. الحمام.. الدبابة.. المدفع.. الدم.. إسرائيل»

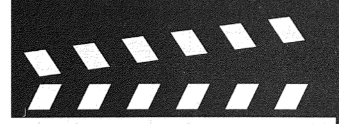




زادنى طفلى الصغير تأثرا باللوحات، وربما تكون كلماته البسيطة أفضل تعبير عما جاش فى صدور أطفال تراوحت أعمارهم ما بين (٥ إلى ١٢ عاما) عبروا عن مشاعرهم تجاه ما يحدث فى فلسطين، وجاءت لوحاتهم بمثابة أغنية بريئة تحمل من التفاؤل قدر ما تحمله من حزن وأسى وغضب وحماس، فها هم يرسمون أقرانهم يحلمون بالحرية على أرضهم الفلسطينية. لكن العدو يصر على تكبيل حريتهم فلا يدعهم يلعبون أو يذهبون إلى مدارسهم أو يقيمون صلواتهم، بل إنه يهدم المنازل ويقتلع الأشجار، ويذبح حمامات السلام، ويقتل الأطفال والنساء والشيوخ، بينما يكتفى العرب بالحزن والدموع، أما العالم الغربى فيشاهد ولا يهتم.. إنها صورة اللامبالاة تجاه شعب يباد وأرض تصادر، ولذلك يذهب الأطفال إلى المدرسة رغم مضايقات العدو، ويقاومونه كى يحققوا حلمهم بالحرية، ولذلك أيضا يبذل الفدائيون حياتهم من أجل قضيتهم... وهكذا إلى أن يرفع الأطفال علم فلسطين على القدس.

إنها ملحمة صنعتها لوحات لا قيمة فيها للمضمون إلا إذا ترجمته رسومات صادقة، وهو ما تحقق فى كل اللوحات المعروضة، التى تتميز بالصدق الفنى الذى يحقق لفكرته الرئيسية حيويتها وخلودها بما تحمله من دلالات وإيماءات قد تنبع من الموضوع فحسب ولكن مما يثيره من خيالات، وكما يقول د. محمود البسيونى فى كتابه «نحت الأطفال»، إن الفنان ذا الخيال الجامح يضفى معانى على الأشياء، لذلك يستطيع أن يؤثر فى طبيعة هذه الأشياء عند التعبير عنها، فيعكس عليها من اللاشعور من الخبرات المختزنة معانى كثيرة.

ومعروف أن الطفل يبحث عن الكليات ولا يهتم بالتفاصيل عندما لا ترتبط بانفعالاته، لكن التفاصيل فى لوحاتنا تلك ترتبط بانفعالات الأطفال فنجدهم قد ركزوا على تفاصيل دقيقة لدموع وعساكر وشجر وأطفال وأحجار ودبابات ومقاومة معنوية ومادية، وكل هذه التفاصيل والمفردات تشكل لوحة كبيرة لا يسعنا إلا أن نطلق عليها مجتمعة ملحمة الانتفاضة الفلسطينية التى ينتصر فيها أطفال مصر لاخوانهم فى فلسطين.



الاخطاء التاريخية فى الدراما التليفزيونية

الرقابة على السينما

عطيل الخجول والمنجم الشكسبيرى

اسطورة إحياء الموسيقى الفرعونية

سينما الخيال العلمى

من روائع كان

الاغنية الشعبية والانتفاضة الفلسطينية

الرقص المسرحى الحديث

المحيط.TV

الثقافة المرئية

الأخطاء التاريخية في الدراما التليفزيونية

محمد السيد عيد

التاريخ هو أحد المصادر الرئيسية لكتابة الدراما، سواء أكانت دراما مسرحية أو سينمائية أو تليفزيونية أو غيرها. وحين ننظر إلى مسرحيات شيكسبير مثلاً نجدها تنقسم إلى:

- كوميديات
- تراجيديات
- و.. - أعمال تاريخية

كما أن أعمال نجيب محفوظ تقسم عادة إلى مرحلتين:

- المرحلة التاريخية (وتضم: كفاح طيبة، رادوبيس)
- المرحلة الواقعية (وتضم بقية أعماله)

وما ينطبق على أدب المسرح والأدب الروائى ينطبق أيضا على الأدب المرئى بشقيه (السينمائى والتليفزيونى) حيث استقى عدد كبير من الكتاب أعمالهم من التاريخ، مثل أفلام:

- فجر الإسلام
- بلال مؤذن الرسول
- خالد بن الوليد
- الناصر صلاح الدين
- وإسلاماه

ومسلسلات:

- الوعد الحق
- محمد رسول الله
- الزينى بركات
- الفرسان
- الشهاب
- الأبطال... وغيرها

ونلاحظ أن مفهوم التاريخ لا يقف عند حد التاريخ القديم أو الوسيط، بل يمتد أيضا ليشمل التاريخ الحديث، وقد رأينا فى الفترة الأخيرة أفلاما عن جمال عبد الناصر وأنور السادات، ومسلسلات عن الخديوى إسماعيل (بوابة الحلوانى) وأم كلثوم، وسعد زغلول. وفى الطريق الآن مسلسل قاسم أمين.

ويمر المسلسل التاريخى بعدة مراحل منذ بدء التفكير فيه، حتى يراه الجمهور معروضا على الشاشة، ولابد من تتبع هذه المراحل لمعرفة الأخطاء التى يمكن أنه يقع فيها. وأولى هذه المراحل:

- مرحلة اختيار الشخصية أو الحدث التاريخيين..

وفى رأيى أن مرحلة الاختيار هى المرحلة الأصعب، لأن الكاتب يختار من التاريخ الطويل العريض، شخصية معينة، أو فترة معينة، أو حدثاً معيناً ليكتب عنها، وهذا الاختيار لا يأتى من فراغ، بل تحكمه رغبة الكاتب فى التعبير عن معنى محدد، أو قضية يؤمن بها..

فحين كتبت مسلسل «الشهاب» كنت أرغب فى مناقشة فكرة الوصولية، حيث وجدت أن البطل استطاع أن يقفز من مجرد كاتب حسابات إلى الرجل الثانى فى الدولة، فى أقل من عشر سنوات، ووجدت أن هذه الشخصية، والأحداث التاريخية التى وردت عنها تقدمان لى مادة جيدة تتيح لى فرصة مناقشة هذه القضية. أما محفوظ عبد الرحمن فى الكتابة على جلد يحترق فكان يريد أن يحذر العرب من المخاطر التى تؤدى إلى سقوط الدول، ولذا اختار الساعات الأخيرة قبل سقوط دولة الأندلس لتكون مادة لمسلسله. وحين رأى أنه من المناسب تقديم قراءة جديدة لتاريخنا قدم بوابة الحلوانى لينصف الخديوى إسماعيل بعد أن حاق به ظلم كبير لمدى طويل. وهكذا نجد أن مرحلة الاختيار هى المرحلة الحاسمة عند التفكير فى كتابة مسلسل تاريخى. ومن الضرورى هنا أن نقف عند قضية مهمة هى بداية الحديث عن الأخطاء التاريخية فى الأعمال الأدبية والمسلسلات وغيرها. وهذه القضية يمكن بلورتها فى السؤال التالى:

«هل يقدم الكاتب التاريخ كما هو، أم يتخذ من التاريخ مادة للتعبير عن رؤيته الإبداعية؟» أو بصياغة أخرى:

«هل يعبر الكاتب عن التاريخ أم يعبر بالتاريخ؟»

فى رأيى أن الكاتب الحقيقى هو الذى يعبر بالتاريخ، أى أن التاريخ يكون وسيلة للتعبير عن رؤيته الإبداعية، أما الذى يكتب التاريخ كما هو فمن الأفضل لنا أن نتركه إلى كتب التاريخ.

وليس معنى أن التاريخ وسيلة أن يضرب به الكاتب عرض الحائط، بل معنى ذلك أن الكاتب يختار من التاريخ ما يتفق مع فكره، وأن يفسر الوقائع بما يتفق مع هذا الفكر.

وفى ضوء هذا يمكن أن نرى أعمالا مختلفة، حول شخصية واحدة، وكل واحد من هذه الأعمال يعتمد على وقائع تاريخية محددة. ولنضرب لذلك مثلاً: «شخصية الخديوى إسماعيل إذا نظرنا إليها باعتبار إسماعيل مسئولا عن استدانة مصر، ووضع قدم الأوروبيين فى البلاد، والتمهيد للاحتلال لحكمنا عليها بالفساد. لكن إذا نظرنا إليها باعتبار أن إسماعيل هو صاحب فكرة اللحاق بأوروبا، وبانى الأوبرا، والمسئول عن نشر التعليم، وتحديث القاهرة، وإدخال المخترعات الحديثة، وتكوين امبراطورية مصرية فى السودان لحكمنا على هذه الشخصية حكماً آخر، والسؤال هنا: ماذا يريد الكاتب أن يقول؟ إن ما يريده الكاتب هو الذى سيحدد الصورة النهائية لهذا الحاكم.

ويبدأ الخطأ حين يحمل الكاتب الشخصيات والأحداث ما لا تطيق للتعبير عن وجهة نظره، فإذا افترضنا أن كاتبا ما سيكتب عن العرب دون أن يحبهم، حينئذ سينظر إلى الوقائع التاريخية نظرة تختلف عن نظرة الكاتب المتعاطف معهم. وتترتب على هذه النظرة تفسير الوقائع بما يخدم فكرة الكاتب ولو أدى الأمر إلى لى عنقها.

فإذا انتقلنا من مرحلة الاختيار إلى مرحلة جمع المادة لوجدنا أننا أصبحنا فى أخطر مرحلة يمكن أن تؤدى إلى الخطأ التاريخى، لعدة أسباب:

١ - الوقائع التاريخية ترد فى كتب التاريخ متضاربة ومتناقضة. ويكفى مثلا أن ننظر إلى ما كتبه المؤرخون عن سبب أزمة البرامكة، البعض يرى أن السبب هو علاقة بين صديق العمر البرمكى لهارون الرشيد، والعباسة اخت الرشيد، وابن خلدون يرفض هذا تماماً، ويقدم تفسيراً آخر، إذ يرى أن السبب هو سيطرة البرامكة على السلطة وشعور هارون الرشيد بالعجز أمام


مشهد من مسلسل بوابة الحلواني

سيطرتهم، مما دفعه إلى التخلص منهم. وهنا يجد الكاتب نفسه فى حيرة، أى الروايات يختار، وربما اختارالرواية الأضعف.

٢- الوقائع التى ترد فى كتب التاريخ تكون أحياناً منافية للعقل، والقوانين الطبيعية وحسبنا أن نقرأ ما ينسب للصوفية فى كتبهم، أو ما قيل عن الإمام على كرم الله وجهه وحسبنا أن نقف عند قول أحدهم من أن الإمام سها عن صلاة العصر حتى دخل المغرب وغابت الشمس، وحينئذ أعاد الإمام الشمس مرة أخرى ليتمكن من صلاة العصر حاضراً.

٣- بعض الوقائع مدسوسة لتشوية صورة أحد الأشخاص أو إحدى الفرق، وما أكثر ما نرى هذا فى كتب الفرق. أو فى كتب المستشرقين، أو فى كتب الخصوم الذين يكتبون عن خصومهم.

إن هذه المرحلة تحتاج إلى ذهن يقظ، وإلى مقارنة الروايات المختلفة للواقعة الواحدة فى الكتب التى تناولتها، كما تحتاج إلى معرفة الكاتب بالمنهج النقدى الذى لا يجعله يصدق كل ما يقرأه، بل يدفعه لمناقشة الخبر، والبحث عن دوافع كاتبه، وإمكان حدوثه من فاعله، والنظر إليه فى ضوء القيم السائدة فى عصره، والمكان الذى وقعت فيه، ودون هذه النظرة النقدية يمكن أن يقع الكاتب فى أخطاء لا حد لها.

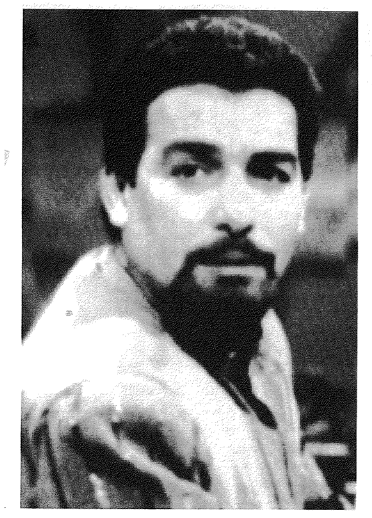
بعد جمع المادة تأتى مرحلة ثالثة مهمة، هى مرحلة وضع التصور العام للعمل، وفى هذه المرحلة يضيف الكاتب من خياله إلى الوقائع التاريخية الثابتة ما هو كفيل بتحويل المادة التاريخية إلى عمل فنى. والإضافة دائما تكون فى المسكوت عنه. على سبيل المثال إذا كنت أكتب عن الإمام أبى حامد الغزالى ولا أعرف من هى زوجته على وجه التحديد، فمن الممكن أن أتصور هذه الزوجة بالصورة التى تتسق مع رؤيتى وأن أختار لها اسما وأسرة بما يسهم فى إثراء العمل دراميا. وعندئذ لا يمكن أن يزعم زاعم أن ما كتبته خطأ، لأنه ليس بين أيدينا شيء ثابت.

وفى حالة وجود وقائع ثابتة صحيحة لا يجوز للكاتب الدرامي أن يناقضها، وعلى سبيل المثال: إذا كان التاريخ أكد أن سليمان الحلبى أعدم بالخازوق فلا يصح أن يقدمه مسلسل على أنه أعدم بطريقة أخرى. وإذا كانت كتب التاريخ أكدت أن الترمذى كان كفيفاً فلا يصح أن يصوره مسلسل باعتباره مبصراً. إن مناقضة الحقائق الثابتة خطأ يقع فيه الكثيرون.

وربما كانت هذه المشكلة أكثر حدة فيما يتعلق بمسلسلات التاريخ الحديث والمعاصر، الذى يعيش فيه أبناء وأحفاد الشخصيات التاريخية التى يمكن أن يتناولها الكاتب. وقد رأينا هذا الأمر فى مسلسل أم كلثوم بشكل واضح، لأن الأبناء والأحفاد يريدون تصوير قريبهم باعتباره نموذجا مثاليا، لذلك طالب ورثة أسمهان بحذف ما يخصها من مشاهد فى المسلسل، أما أسرة أم كلثوم فقد كانت حريصة على صورتها بحيث لا تظهر سيدة مزواجة، فلم نرها تتزوج سوى مرة واحدة من الدكتور الحفناوى، بينما الصحافة نشرت غير ذلك كثيراً.

ولا يعتبر خطأ إغفال جزء من التاريخ الثابت الصحيح، وقد ثارت هذه النقطة عند تقيم مسلسلى العقاد الذى كتبه عصام الجمبلاطى رحمه الله باسم (العملاق) وأم كلثوم الذى كتبه الصديق محفوظ عبد الرحمن. وأذكر أن أحد الأصدقاء المتخصصين فى بيرم التونسي قال: كيف يغفل كاتب مسلسل العقاد عن ذكر علاقته ببيرم، ونفس الأمر تكرر عندما عرض مسلسل أم كلثوم حيث ثارت أسرة الموجي لأن محفوظ عبد الرحمن لم يعط للموجي أى مساحة فى عمله. وهنا يجب الانتباه إلى شيء مهم، هو أن الدراما التاريخية تختلف عن التسجيلية، فالدراما التاريخية انتقائية أى

مشهد من مسلسل الابطال



أن الكاتب ينتقى من المادة التاريخية ما يخدم فكرته، ولا يحشو عمله بأحداث وشخصيات لا تفيده درامياً، أما الأعمال التسجيلية فنجاحها يقاس بمدى الاهتمام بالتفاصيل والاستيعاب لأكبر قدر ممكن من الحقائق عن الموضوع.

بعد الانتهاء من الكتابة تأتى مرحلة أخرى كفيلة بإيقاع الكاتب فى الخطأ، وهى مرحلة الفحص أو القراءة، وأذكر أنى حين ذهبت بمسلسلى عن الإمام الغزالى إلى مجمع البحوث الإسلامية، اعترض الفاحص على أن يتحدث المسلسل عن فرقة الحشاشين، وكان رأيه أن هذا يسىء إلى صورة الإسلام، وقلت له إن التاريخ يؤكد صحة ما أقول، فأصر على تغيير اسم الفرقة وإلا... وذهبت معه إلى رئيسه، وشرحت الأمر، وسأل الرئيس: أليست هذه الفرقة مضادة للغزالى؟

قلت: نعم.

– ألا يهدف المسلسل لهدم أفكار هذه الفرقة على لسان بطل المسلسل؟

– نعم

– إذن ليبق كل شىء على ما هو عليه.

ولو لم يكن هذا الرئيس مستنيرا لوجدت نفسى أمام أحد أمرين لا ثالث لهما:

– تنفيذ رأى الفاحص وعدم احترام التاريخ

– سحب المسلسل والتسليم بعدم إنتاجه.

وهكذا يمكن أن توقع لجان القراءة الكاتب فى الخطأ من أجل اعتباراتها الخاصة.

المرحلة الأخيرة التى يمكن أن تحدث فيها الأخطاء فى الأعمال التاريخية هى مرحلة التنفيذ، وأبدأ بالحديث عما حدث عن تنفيذ مسلسل «الزينى بركات» أذكر أن يحيى العلمى قرأ لى نصوص الأغانى فوجدت فيها كلمة «فرمان» فقلت له إن هذه الكلمة لم تكن من مفردات العصر المملوكى، وبالفعل طلب تغييرها. وأذكر أننا تحدثنا عن أمرين لم يستطع تنفيذهما.

الأول هو أن المحتسب يجب أن يركب بغلة لا حصاناً، وتم البحث عن بغلة مدربة وانتهى البحث بالفشل فأركب يحيى المحتسب حصاناً مضطراً.

أما الأمر الثانى فهو أمر متعلق بالعمامة، إذ كانت العمامة المملوكية كبيرة، وكلما ارتفع منصب صاحبها كبرت أكثر، لكن يحيى العلمى وجد أن كبر حجم العمامة سيجعل وجه الممثل صغيرا ويؤثر فى جماليات الصورة فقرر أن يجعل العمامة صغيرة ولو كان فى هذا خطأ تاريخى.

وفى مسلسل الشهاب الذى كتبته للمخرج أحمد خضر وقعت أخطاء أخرى فى التنفيذ، ففى أحد المشاهد كانت هناك عربة يجرها حمار، فوجدت العربة تسير على عجلتى كاوتش سيارة، وقلت له إن هذا الكاوتش لا علاقة له بالعصر المملوكى، ووجد المخرج نفسه أمام أحد اختيارين: إلغاء التصوير، أو التحايل لإخفاء العجل قدر الإمكان. واختار طبعا الحل الثانى. أما العمامة فهى دائماً مشكلة، لأن مصممة الملابس صممت للبطل عمامة مستديرة كأنها صينية وحشتها بالأسفنج، وحين ذهبت لمشاهدة التصوير قلت للصديق أحمد خضر: هذا خطأ، من أين جاءت هذه المصممة بهذه العمامة؟ لا بد من تغييرها فوراً.

وصمت أحمد خضر لحظة، ثم قال: لقد وضعتنا فى مشكلة، فلا يمكن إعادة تصوير كل المشاهد التى ظهر فيها البطل بهذه العمامة، كما أنها أصبحت (راكور) فى مشاهد قادمة، ولا بد من التسليم بهذا رغم أنه خطأ. وسلمنا بالخطأ رغم معرفتنا بالصواب.

وحكى لى الدكتور يونان لبيب رزق أنه كان مستشارا لأحد المسلسلات التليفزيونية الشهيرة التى تناولت فترة بداية القرن العشرين، وعند مشاهدته للمسلسل وجد البطل يرتدى بيجامة، واتصل بالمخرج ليقول له إن البيجامة لم تكن معروفة فى مصر فى تلك الفترة، فأجابه: المخرج الكبير بأنه لا يستطيع الآن أن يفعل شيئاً.

وأخيراً يمكن القول بإن لكل مرحلة من مراحل العمل فى المسلسلات التاريخية أخطاءها، والحل هو أن يكون هناك متخصص فى الفترة التاريخية التى يتناولهاالمسلسل، وألا يقتصر عمل هذا المستشار على مراجعة النص، بل يمتد ليشمل الديكور والملابس والاكسسوار ضماناً للدقة التاريخية، وسعياً نحو الكمال.

الرقابة على السينما فى عصر جديد

أمير العمرى

يرتبط العصر الجديد الذى نعيش فيه حالياً بالتطور الهائل الذى شهدته وسائل الاتصال وفنون الصورة خلال السنوات الأخيرة وتحديداً منذ ظهور «الفيديو» وانتشار القنوات الفضائية، ثم القنوات الفضائية المشفرة التى قد تأتى من خارج نطاق الدولة بنظام الاشتراكات.

ثم الانتشار الكبير لأجهزة الكمبيوتر ثم اختراع الكاميرا الرقمية DIGI-TAL وأجهزة المونتاج والصوت الرقمية التى تستخدم فى صنع الأفلام وتوزيعها وعرضها. ومنها أيضاً ظهور الشكل الجديد فى الصورة السينمائية من خلال اسطوانات الفيديو الرقمية DVD التى لا تتعرض للفناء وتستطيع تخزين فيلم يبلغ طوله سبع ساعات على اسطوانة مدمجة واحدة، تحقق أعلى معدلات نقاء ووضوح الصوت والصورة، وتستخدم فى عروض الأفلام فى المنازل سواء على أجهزة الكمبيوتر أو التليفزيون، باستخدام جهاز عرض خاص لهذا النوع من الاسطوانات الرقمية.

وعندما نتكلم عن «ثقافة عصر الكمبيوتر» فإننا نقصد أيضاً الطفرة الجديدة التى تحققت فى استقبال الصورة واللقطات من خلال الاتصال المباشر بواسطة الأقمار الاصطناعية، ففى الوقت الحالى أصبح من الممكن الحصول على الأفلام من مصادرها الأصلية، حسب الطلب «أون لاين» على شاشات الكمبيوتر المنزلى، من مصادرها الأصلية، أى من شركات تحتكر حقوق بثها موجودة خارج الحدود فى بلدان بعيدة.

هذا التطور المذهل الذى تحقق خلال خمسة عشر عاماً أو أقل، لا شك أنه يؤثر على مفهوم «الرقابة» التقليدى العتيق ويتيح الفرصة بالتالى للمطالبة بإعادة النظر فى مفاهيم عمل ما يسمى بجهاز «الرقابة» على المصنفات الفنية.

أولاً أصبح من حقنا أن نتساءل: ما معنى مصنفات فنية؟ ولماذا يوضع فن السينما جنباً إلى جنب مع فنون أخرى ووسائل أخرى للتعبير مثل عروض الفانوس السحرى وشرائط الكاسيت والمسرحيات والأغانى والمعارض.. إلخ.

أليس من حق السينما أن يوجد لها جهاز خاص «لتنظيم» عروضها، ولا نقول لمراقبتها؟

إن الرقيب يراقب ويصدر قرارات الحظر فى الأرض، فتأتى الأفلام للمشاهدين داخل منازلهم من الفضاء، أى من المحطات الفضائية عن طريق الأقمار الصناعية. والرقيب يحظر عرض أنواع معينة من الأفلام، فتأتى هذه الأفلام فى حقائب القادمين من الخارج، وربما تصنع منها نسخ للإهداء أو لغير ذلك. وأجهزة الكمبيوتر تستقبل ببساطة الأفلام السينمائية من خلال نظام Pay Per View.

فما العمل إذن؟

قد يقول قائل إن المشاهدة الشخصية للأفلام فى المنازل شىء، والسماح بعرضها عروضاً عامة مفتوحة فى دور العرض السينمائى شىء آخر. وهذا صحيح، بل ويجب أن يظل هذا مقبولاً ومعمولاً به، وإلا لتحولنا إلى مجتمع أشبه بالمجتمع الذى صوره فرانز كافكا فى رواية «المحاكمة» حين وجد بطله نفسه محاطاً بمجموعة من «المخبرين» الذى يرصدون حركاته وسكناته داخل غرفة نومه ويعدون عليه خطواته.

غير أن هذه الأشكال الجديدة فى التصوير والإنتاج والعرض والاستقبال، تدعونا أيضاً فى الوقت نفسه إلى ضرورة التفكير فى «تحديث» نظرة الرقابة على السينما.

أولاً دعونا نؤكد بداية أننا نرفض كلمة «الرقابة» التى تعود إلى عصر الاستعمار البغيض وعصر البوليس السياسى بل ومحاكم التفتيش التى ارتبطت بالرقابة، ليس فقط على التصرفات والآراء والمواقف والمطبوعات، بل وعلى التفكير والنوايا أيضاً.

دعونا نطالب بإزالة كلمة «رقابة» ونطالب بتبنى «نظام تصنيف الأفلام». والحقيقة أن الأمر لا يتعلق هنا بإحلال لفظ محل آخر، أو التلاعب بالألفاظ بهدف خلط الأوراق وتمييع كل القضايا كما هو سائد فى العديد من جوانب حياتنا، بل إن الأمر يتعلق بتغيير عميق فى المفهوم والوظيفة والمبدأ. فالمفهوم الجديد لـ «تصنيف الأفلام» يعنى أن الأفلام لا يمكن أن تعامل كلها بشتى أنواعها معاملة واحدة مادامت أنها ستعرض فى «دور عرض عامة»، فليس من الممكن التعامل مع فيلم يعرض ضمن تظاهرة فنية ثقافية أو مهرجان سينمائى جاد لجمهور يفترض أنه من النخبة الواعية المثقفة، معاملة فيلم يعرض فى خمسين داراً للعرض على الجمهور العريض من شتى المستويات.

هذا أولاً، أما ثانياً: فالمقصود بنظام تصنيف الأفلام أن يكون المبدأ الأساسى هذا هو فرز الأفلام وتصنيفها حسب نوعية الجمهور الذى تصلح للعرض له، فما يمكن أن يشاهده شاب فى الخامسة عشرة أوالعاشرة من عمره مثلاً، قد لا يصلح أن يشاهده طفل فى السابعة أو الثامنة من عمره، وما يمكن أن يشاهده الأطفال جميعاً دون أى مشكلة، يختلف عما يمكن أن يشاهده الأطفال مصحوبين بأحد والديهم. وما يصلح للمشاهدين البالغين فوق سن ١٨ سنة لا يصلح بالضرورة لمن هم فى سن أدنى من ذلك.

وكما أشرنا، فالأفلام التى تصلح للبالغين يمكن تقسيمها إلى أفلام فنية تعرض فى دور عرض متخصصة فى عرض هذا النوع من الأفلام، وأفلام ليست كذلك تعرض فى دور العرض الرئيسية Main Stream.

وهكذا يصبح الغرض من مبدأ تصنيف الأفلام هو عرضها، أو تنظيم عرضها، وليس منعها و«مراقبتها».

وقد يرد علينا أحدهم بقوله: ومن يتحكم فى تصنيف الأفلام؟ أليس فى هذا تكريس لفكرة الوصاية: فهناك بعض الأشخاص هم الذين يقررون من يشاهد ماذا؟ والرد على هذا القول بسيط يتلخص فى: أليس هذا أفضل كثيراً من سلطة رقيب واحد يملك وحده أن يجيز أو يمنع؟!

ما العيب فى وجود لجنة من الشخصيات العامة فى المجتمع: من قضاة ومعلمين ومحامين وفنانين ورجال دين مستنيرين وكتاب وصحفيين وأهل فكر ورجال إعلام وغيرهم؟ أليس من هذا المربع تتكون «صفوة» المجتمع التى تحدد قوانينه فى شتى مجالات الحياة، وتصنع ما يسمى بالرأى العام؟

إن هذه اللجنة القريبة فى تكوينها من لجان «المحلفين» فى القضاء، هى أكثر مصداقية كثيراً من جهاز بيروقراطى مكون من موظفين مجهولين لا



نعرف عنهم شيئاً، لا علاقة لهم عادة بالحياة العامة ولا بالفكر وقضايا الفنون وغيرها، بل إننا نشفق على المثقف، أى مثقف يتولى مهمة «الرقيب»، فالعالم لا يعرف المثقف الرقيب حتى لو كان ناقداً سينمائياً، فسوف يواجه دائماً بالتناقض المحتم أو بازدواجية الولاء. وهى نقطة للمناقشة على أى حال.

إن لجنة من هذا النوع تملك بالتأكيد أن تمنع بعض الأفلام، ولا بد أنها ستمنع. فهذه ليست دعوة إلى إلغاء الرقابة بل إلى تطويرها وتعديلها وتحديثها بمفاهيم عصرية جديدة أكثر مرونة وأقل تشدداً، فى مجتمع يعانى معاناة مريرة من تخبط المفاهيم واختلاط الأمور وتدهور القيم الثقافية.

إن المطالبين بإلغاء الرقابة يخدعون أنفسهم. فلم يصل مستوى النضج الاجتماعى والفكرى فى المجتمع فى شتى المجالات الأخرى المرتبطة بالحريات العامة ولم يصل الجدل حول قضايا بعينها كنا قد اعتقدنا أنها رسخت فى مطلع القرن الماضى، إلى حسم فى اتجاه الانحياز النهائى للمجتمع المفتوح والحرية التى لا تمس.

وليس هذا كلاماً عن «دور الدولة» أو عن «موقف الحكومة»، فلا دولة ولا حكومة تستطيع أن تفرض ما لا يتفق على إقراره رجالات الصفوة الاجتماعية أو الرأى العام.

إننا بالدعوة إلى وجود جهاز لتصنيف الأفلام ولجنة من أهل الرأى، لا ندعو إلى قفل الطريق على لجنة تفتيش جديدة، بل إلى الانفتاح الحر على مختلف التيارات والآراء، وإلى دفع الجدل فيما بينها بمسئولية وأمانة، حتى يمكننا أن نتعلم ونتطور ونقطع خطوة على الطريق.

نعم من حق لجنة التصنيف أن تمنع فيلماً ما أحياناً، فكل الدول فى العالم تمنع «أحياناً» الأفلام التى يتفق أهل الفكر والرأى على منعها تحسباً لأصداء تعكر صفو الهدوء والأمن الاجتماعى، فهل يمكن أن يطالب أحد بعرض فيلم يدعو إلى قتل فئة من فئات المجتمع أو تكفيرها مثلاً؟ وهل يمكن أن يعترض أحد على فيلم تتفق الآراء حول دعوته إلى تبنى سياسة عنصرية فى النظر إلى أبناء الوطن الواحد ناهيك عن أبناء الشعوب الإنسانية كلها!

إن المنع هنا أمر «استثنائى» لا يجوز اتخاذه معياراً للنكوص عن مبدأ الحرية. أما التصنيف فكفيل بحماية حقوق الفئات المختلفة فى مشاهدة ما يروقها من أعمال فنية.

ولو كان هذا المبدأ مطبقاً لما استبعدت الرقابة ٢٠ دقيقة من تحفة فنية كبيرة بحجم فيلم «الجمال الأمريكى» مثلاً، بناء على طلب أسرة ذهبت مع بناتها وأبنائها لمشاهدته فوجدته «جريئاً» أكثر مما يحتمل الفتيان والفتيات دون السن الصحيحة. هذه السن الصحيحة تحدد فى قوانين المجتمع المدنى فى العالم كله بسن ١٨ سنة. وقد يرى أحدهم أننا فى مصر يجب أن نرفع هذه السن إلى ٢١ سنة مثلاً؟

ربما.. ولم لا؟

هذه الأفكار وغيرها مطروحة للمناقشة فى إطار الحوار الحر المفتوح فى جمعية نقاد السينما المصريين، التى لا تملك تغيير القوانين القائمة بل إن كل ما تملكه هو إثارة القضايا والتقدم للجهات المسئولة بملفات القضية المطروحة من جميع جوانبها، والقيام بحملات التنوير فى الوسط الثقافى السينمائى.

إننا نطالب الرقابة بالبدء فوراً فى نشر اللوائح والقوانين القائمة حالياً التى تنظم عمل الرقابة، وإتاحة الفرصة لمناقشة قرارات اللجنة العليا للرقابة، كما نطالب بنشر التقرير السنوى للرقابة على الرأى العام حتى يمكن مناقشته علانية. ومن الضرورى أن تنشر تقارير الرقابة على الأفلام المصرية والأجنبية عن طريق موقع مخصص لجهاز الرقابة على شبكة الإنترنت العالمية..

إنها دعوة لشفافية حقيقية تكفل لنا التقدم فى هذا العصر الجديد، بدلاً من سياسة النعامة السائدة منذ العصر المملوكى حتى يومنا هذا.

عطيل الخجول
و.. المنجم الشكسبيرى

د.أسامة أبو طالب

تثير عطيل – مثل تراجيديات شكسبير – عدة إشكاليات للتلقي – وعلي مستوى النص الأصلي بدءا من القراءة «في ذهن المتفرج» إلي العرض أمام بصر وسمع المتفرج. وبين هذا وذاك تومض هذه الإشكاليات معلنة عن توتر حاد في عقل ومخيلة المخرج – يتبعه الممثل بالطبع – بمعدل يتزايد ويقل تبعا لحساسيته وثقافته وعمق زوايا تناوله للعمل وحدتها واتساعها كذلك وتطورها.

فإذا ما افتقد المخرج والممثل والمتلقي والناقد أيضا تميز «زوايا الرؤية هذه»، وطغت نظرتهم إلي العمل بكونها: عامية.. شائعة.. مسطحة.. إلي آخر هذه الصفات التي تنبئ عن فقدان التصور أو عمق وجدة وطرافة التناول والطرح والتجسيد. سقطوا أو سقطت عقولهم ومخيلاتهم المبدعة مستسلمة أمام (تفسيرات دارجة سخيفة أيضا ومقلصة للعمل الفني العظيم) حينما يصفون هاملت بأنه (المتردد...)، وعطيل بأنه نقيضه (المندفع)، وليربكونه (الأحمق المخدوع ضحية عقوق فلذات الأكباد) أو بالتحديد النسوة منهن.

أما خطورة مثل هذا التناول فتكمن في (ضيق فتحة العدسة الناظرة إلي العمل، مقترنة وناتجة عن ضحالة الرؤية المصوبة إليه)، وكلاهما ليس إلا فقساً شرعياً لضحالة المعرفة والفقر في الحساسية أو الإحساس الفني عكس التناول المبدع الذي هو مختلف كلية سواء أكان صاحبه متلقياً مجرد تذوق من قارئ متميز حساس أو إبداع من مخرج يتصف بالثقافة والإحساس والحساسية، أو ممثل يستطيع أن يتعمق حين يقرأ ويكتشف.. حين يفسر ويضيف.. حينما يتناول.. ينطبق هذا علي المخرج أيضا وفي الدرجة الأولي.

كل هذه الأفكار والاعتبارات والخواطر والبديهيات ونقاط الارتكاز النقدي كذلك مرت بخاطري، وأنا في انتظار رؤية عطيل علي مسرح الهناجر للمخرج محمد الخولي في عرض سمته البساطة، أو هكذا أراد المخرج – لولا ما بدأ به من مشهد لرقصة ثنائية بين بطل العمل وبطلته: أحمد ماهر، ودينا عبد الله.

ولأن محمد الخولي مخرج مجتهد، ولأن تجربته المسرحية قد شدتني فتابعت خطواتها خطوة، بخطوة، فقد انعقدت في عقلي مقارنة سريعة فورية بين عمله هذا وأعماله التي شاهدتها قبلا. وأحدثها حرب البسوس للكاتب والباحث المفكر المتعمق شوقي عبد الحكيم كي تقول لي أو تسألني: لم هذا؟ أو ما هذا؟ وحاجته وحاجة النص والعرض (العضوية) إليه؟ ألا نعرف جميعا أن ديدمونة هي حبيبة عطيل، وأن عطيل مدله بها مثلما عرفنا أن (الرقص علي المسرح في كثير من الأحوال إذا أريد به أن يكون مقنعاً لا بد له أن يكون من الراقصين).

علاوة علي انتفاء ما أشرنا إليه من ضرورة لا يبررها إلا انتشار هذه التقليعة الآفة في مسرحنا المصري ومعاودة ظهورها بشكل طاغ مكتسح! يضاف إلي ذلك كل ما قدم من مشاهد مبارزة أو معركة أو جموع ممثلين أبعد ما يكون مظهرهم عن سمات الجندية ومهمة الحرب والانضباط! لكن شيئاً مهماً وجوهريا يبقي لتناول محمد الخولي وهو (اختياره للممثل) سواء تعلق هذا الاختيار بعطيل – أحمد ماهر الذي أثبت بلا شك أنه يعرف جيدا كيف يشعر عطيل (الغيور الحاد الطباع والدم والاحساس).. ولكن (الغيور فقط)! فعلي هذه الصفة اقتصر تفسير المخرج محمد الخولي ولم تتجاوزه رغم رغبته الملحة في ذلك وهو ما سنوضحه لاحقا. وكذلك اختياره لدينا عبد الله – ديدمونة – (التي أصر علي منادتها بـ DESDEMONA رغم تمسكه باسم عطيل بدلا من OTHELLO وهو الاكتشاف الجميل لشاعر القطرين خليل مطران في ترجمته الرائدة لهذا العمل – فكيف يتأتي إذن أن ينادي البطل بتسميته العربية وتظل زوجته وحبيبته منطوقاً باسمها اللاتيني!؟

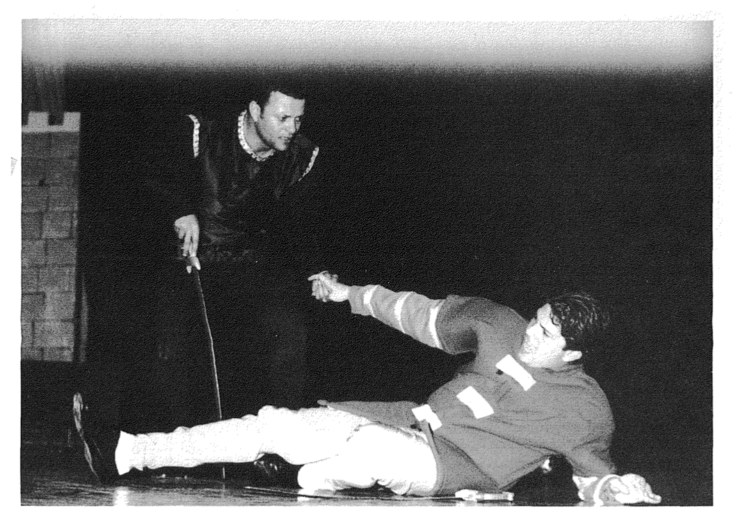
ينتسب إلي هذا الاختيار الجيد الممثل أيضا هذه الطاقة الشابة الواعدة لهشام عبد الله (ياجو) ذلك المتحرك بحساب... الناطق بحساب... المنفعل بحساب... بشكل لحالة حقيقية من الاقناع تشاركة فيه أماني البحطيطي (إميليا) زوجته بكل ما تمتعت به وقدمته من حضور مقنع ووضوح في الرؤية والحركة والصوت وصدق في الانفعال مثير للإعجاب!

وأيضا عبد السلام الدهشان – المتقن المنطقي – في دور رودريجو الذي وفق المخرج في إضاءة طريق له يفسر به الشخصية ويحدد انفعالها وحركتها ونطقها كذلك لكي يخرج به مغفلا مهزوزاً صالحا للخديعة وأهلا لأن يخدع كذلك.

علي العكس من بقية الأدوار بدون استثناء والذين حرموا من رحمة عناية المخرج ورعايته فسجنت القدرات المسرحية الجيدة لممثل قديم مثل محمد ريحان وممثل مجتهد دارس مثل مدحت الكاشف مثلما تاهت بمعالم شخصية جلال الهجرسي وسط هذا الإهمال أو النسيان الذي جلله سقوط واضح في أزيائهم المسرحية!

إذ بدلا من التوكاتا والباليانا أو الرداء الروماني التقليدي الجميل تحركوا تحت ملابس لا تعرف لها انتماء ولا دلالة! شأنها شأن اختيار ياسر فرج لدور كاسيو والذي مثل تجنيا عليه قبل أن يكون إهدارا لدور منافس عطيل المهم الذي لا يكفيه أن يكون أكثر وسامة. وإنمايتحتم أن يكون أطغي جاذبية ورشاقة وحضورا وبما يؤهله كمنافس قوي لعطيل يثير غيرته علي ديدمونة ويهدد مركزه لديها. لكن ما حدث هو العكس إذا سرعان ما ظهرت علامات الاعتراض من صفوف التلقي حين التهمه أو افترسه أحمد ماهر وساعد في هذا الالتهام وسامته غير المنقوصة هو الآخر والتي بدأ بها. ولونه البعيد كل البعد عن السمرة وباروكة شعره المخلية بلون الكاستانيا. أما دمه فيقع علي عاتق المخرج الذي زج به في معركة غير متكافئة!

ألا يحدث ذلك تناقضا جلياً مع النصر المعروف سلفا والمعروض في نفس اللحظة علي مسرح الهناجر؟ خاصة إذا تذكرنا أن العرض قد حذف منه كل ما يبرر حقد ياجو علي عطيل وأسباب كراهيته له ورغبته في الانتقام منه لتكون النتيجة أن يظهر ياجو ميتور الأسباب منبت الصلة بالدوافع شيطاني المشاعر بمعني جهلنا التام بأسبابها لو لا ما علق بذاكرتنا من ثقافة تاريخية حول ياجو وعطيل وعلاقتهما معاً! ولو لا كفاءة هشام



عبد الله وفهمه المسبق للدور لوقع به ووقعت المسرحية بهما معاً.

أما عن الفراغ المسرحي وعناصره ملئه فقد تحقق منه بدرجة كبيرة في عمل د. فوزي السعدني المخضرم وبما يتناسب مع هذه المنصة المسرحية المحدودة ميزانية ومساحة والتي تنأي بتاريخها وإمكاناتها عن أي بهرجة وأي تكلف. لكن السؤال الملح ينطق هكذا ألم يكن يستطيع الدكتور فوزي السعدني أن يقدم ما هو أهدأ وأرق وأصفي مادام قد استطاع أن يقدم التصميم المقنع لملابس إميليا الهادئة علاوة علي ملابس أحمد ماهر.

كذلك فيما عدا (المشلحة البيضاء التي تشبه بشاكير الحمامات، والعباءة الأولي التي ليس فيها أي ملمح روماني علي الإطلاق!

نقطة أخري تؤخذ علي جمالية العرض في مشاهد اقتناص عطيل والهجوم عليه والذي بدأ ركيكا وسطحيا حركيا وأدائيا وحوله عري صدر أحمد ماهر إلي شيء يشبه السيرك وهو ما هدد بالسقوط لولا جودة أدائه ونطقه وحضور مشاعره ونضج انفعالاته لكي تنجح مسرحية عطيل أخيرا باعتبارها (ميلودراما الغيرة القاتلة) وليس أبداً ما أراده محمد الخولي من أن تكون طرحا سياسيا علي حاضر معيش أو تجسيدا لحدة صراع بين الشرق والغرب!

ولكي تتأكد المفارقة بأنه لهذه الأسباب وأولها: البعد عن الحفر في المنجم الشكسبيري العميق. والاكتفاء بما أشيع عن عطيل وعرفت به من أنها مسرحية عن الغيرة والشرقي الغيور والفراشة الإيطالية البريئة الوادعة فقد نجحت ليلة العرض الذي حضرته وستنجح كذلك في توقعاتنا حينما يكتفي المشاهد بهذا (المغزي) ويقنع الناقد بما تحقق لها من هذا التفسير التقليدي الشائع رغم كونه يكشف عن رغبة «محمد الخولي» الخجولة في رؤية (الوجه الشكسبيري الآخر) والذي سوف يصل إليه هو وغيره من الجادين بكل تأكيد بالمثابرة، وبالاستعانة بوظيفة «الدراماتورج» المرجعي العام... تلك التي لا تزال تحتاج - مثل المصطلح نفسه - إلي توضيح وشرح وتفسير مثلما يحتاجه غالبية من المخرجين وإن لم يجاهروا بذلك.

الثقافة العربية

اسطورة إحياء الموسيقى الفرعونية

د. زين نصار

للمرة الثانية أكتب عن هذه القضية العلمية التى تكاد تتوه وسط زحمة الأحداث برغم أهيمتها. فقد نشر فى جريدة الأهرام يوم (٢٠٠١/٦/١٢) على الصفحة الخامسة عشرة موضوعاً بعنوان «بمساهمة من الاتحاد الأوروبى وجامعة حلوان مشروع قومى لاحياء الموسيقى المصرية الفرعونية القديمة». وأضاف كاتب الخبر يقول: «فى إطار المشروع القومى لتحديث الدولة ومواكبة تطورات العصر وتعظيما لدور الجامعات فى احياء وتأصيل الثقافات القومية، تقوم جامعة حلوان بإعداد مشروع قومى لاحياء الموسيقى المصرية الفرعونية القديمة بالتعاون مع علماء متخصصين من كل من ألمانيا وهولندا وسويسرا، وبدعم ومساهمة الاتحاد الأوروبى.

وأنه قد تم الاتفاق مع الجانب الأوروبى على عقد مؤتمر دولى تشارك فيه مصر ودول العالم ويتم الإعداد له حاليا بعنوان (الموسيقى المصرية الفرعونية) والذى سيعقد بالقاهرة، وليكون تحضيراً للمشروع القومى، وعقد مهرجان سنوى فى مدينة الأقصر لعرض المؤلفات والألحان الموسيقية والغنائية للمؤلفين المصريين والأجانب على أن تقدم فرقة موسيقية فرعونية كهدف سياحى وإعلامى ومرافقة رحلات الآثار المصرية فى جولاتها المتعددة إلى الدول الصديقة فى كل أوروبا وآسيا وأمريكا، وأن المشروع القومى تبلغ تكاليفه المبدئية للمرحلة الأولى خمسمائة ألف جنيه حيث سيستغرق المشروع ما بين (٢٤ و٣٠) شهراً ويهدف المشروع إلى إعادة تصنيع الآلات الموسيقية المصرية القديمة بنفس المواصفات من آلاف السنين وتشكيل فرق موسيقية فرعونية وإنشاء متحف لهذه الآلات على أن يختار موقعه جوار أحد المعابد المصرية القديمة وكذلك إيجاد فرص عمل جديدة لشباب الخريجين فى مجالات فنية وثقافية ومهنية.

وعن خطة العمل قال مدير مركز دراسات وبحوث التنمية التكنولوجية بالجامعة أنها تعتمد على جانبين أساسيين هما الجانب العملى والجانب البحثى من خلال النماذج الموجودة بالفعل (الأصلية) فى المتاحف المصرية ودول العالم، والأبحاث والدراسات السابقة فى هذا المجال خاصة لغة إشارات اليد وتقارير علماء الآثار عن العلامات والحروف والمنقوشة، ولجنة علماء الاجتماع عن طباع الشعوب، أما الجانب الآخر فهو علمى تنفيذى بتشكيل لجان علمية لقياس واختيار النماذج المطلوبة والتعرف على نوعية الخامات المصنوعة منها الآلات.

وعن بدء العمل بالمشروع القومى يؤكد مؤسس المشروع وأمين عام المؤتمر الدولى، أنه تم بالفعل عقد عدد من اللقاءات بين الجانبين الألمانى والهولندى متمثلا فى معهد جوته وأساتذة وخبراء، وتناولت اللقاءات الشرح التفصيلى ومراحل الإعداد والتنفيذ وعمل اللجان الثلاثية المشتركة، وتم الاتفاق على جميع الجوانب. وأضاف مؤسس المشروع أنه تم الاتفاق مع جميع المشاركين والمساهمين على عقد المؤتمر بالقاهرة نهاية العام الحالى (٢٠٠١) لتحقيق الأهداف القومية للمشروع وتم عمل لجنة تحضيرية برئاسة رئيس الجامعة حضرها «٢٧» فى تخصصات مختلفة وتم توزيع مجموعات العمل من واقع محاور المؤتمر، ومازال العمل مستمرا من أجل احياء مشروع الموسيقى الفرعونية القديمة». إلى هنا انتهى التحقيق الصحفى الذى كتبه الأستاذ/محمد حبيب ونشر بجريدة الأهرام فى (٢٠٠١/٦/١٢).

وفى البداية لابد أن نتفق أننا جميعا نشجع وندعم كل بحث علمى جاد، للوصول إلى مزيد من المعرفة وتحقيق الجديد من الاكتشافات. وقد حظيت الحضارة المصرية القديمة باهتمام العالم أجمع، بعد أن انبهر بعظمة تلك الحضارة وبعلومها وفنونها. ويمكننا أن ندرس المتاح لنا خاصة بعد أن تم حل رموز اللغة الهيروغليفية عقب اكتشاف حجر رشيد، فيمكننا أن نعرف الأدب والحياة الاجتماعية وتاريخ الحكام، لأن كل ذلك مدون على جدران المعابد والمقابر. أما فيما يتعلق بالموسيقى فإن الأمر يختلف، فقد وجدنا صور الآلات الموسيقية فى مصر القديمة وليس هذا فقط، وإنما عثرنا أيضا فى المقابر على الآلات الموسيقية نفسها، ويمكن لأى زائر للمتحف المصرى بميدان التحرير بالقاهرة أن يشاهد تلك الآلات معروضة للجميع.

وفى (٢٠٠١/١١/٩) كتبت فى جريدة القاهرة الأسبوعية تعليقا على ما ورد فى جريدة الأهرام فى (٢٠٠١/٦/١٢) عن هذا الموضوع، ولى عدد من الملاحظات على هذا الموضوع الأسطورة، أوردها فيما يلى:

– تم العثور على العديد من الآلات الموسيقية فى المقابر المصرية القديمة، وهى موجودة – كما قلت – فى المتحف المصرى بالقاهرة، وفى العديد من المتاحف فى العالم.

– الصور الموجودة على جدران المقابر والمعابد للعازفين وهم يمسكون آلاتهم الموسيقية، توضح لنا كيفية إمساك العازف للآلة التى يعزف عليها.

– عرفت الحضارة المصرية القديمة كل فصائل الآلات الموسيقية التى نعرفها اليوم سواء كانت آلات وترية أو آلات نفخ أو آلات إيقاعية، باستثناء الآلات الوترية ذات القوس، أى تلك التى تصدر الصوت بمرور القوس على أوتارها، فلم تعرفها الحضارة المصرية القديمة.



– الآلات الوترية تتغير تسوية (ضبط) أوتارها أحياناً والعازف ممسك بها، فما بالنا وهى موضوعة فى المقابر منذ آلاف السنين، إذن نحن لا نعرف – حتى الآن – النغمات التى كانت تسوى (تضبط) عليها أوتار الآلات الموسيقية فى الحضارة المصرية القديمة، فكيف ستضبط للعزف عليها.

– آلات الناى التى عثر عليها فى المقابر فى مصر القديمة، تتميز بأن طول عمودها الهوائى (ثابت) وكذلك قطر



الآلة، وبعد الثقوب على جسم الآلة بعضها عن بعض، لذلك فقد قام العالم المصرى الراحل أحمد المصرى (١٩٢٠ - ٢٠٠٠) بدراسة مهمة ومنشورة. منذ أكثر من أربعين عاماً، حدد خلالها السلالم الموسيقية التى كانت مستعملة فى الحضارة المصرية القديمة، وكذلك الأبعاد التى احتوت عليها تلك السلالم الموسيقية.

- كتب د. محمود الحفنى عن الموسيقى فى الحضارة المصرية القديمة فى كتابيه (موسيقى قدماء المصريين) عام ١٩٣٦، و(موسيقى الممالك القديمة) عام ١٩٥٢.

- الجانب المهم والجدير بالمناقشة والاهتمام، هو أن الآلات الآن بين أيدينا، فكيف لنا أن نعرف الألحان التى كانت تصدر عن تلك الآلات ونحن لم نكتشف - حتى الآن - وسيلة للتدوين الموسيقى عرفها الموسيقيون فى الحضارة المصرية القديمة؟ وأى شخص يقول بغير ذلك فعليه أن يقدم الدليل العلمى القاطع على ما يقول، ولا يقدم لنا مجرد افتراضات رجما بالغيب. والسؤال الآن هو كيف إذن سيتم إحياء موسيقى لا يمكن معرفتها أو الوصول إليها؟

المؤتمر الذى تضم لجنته التحضيرية (٢٧) عالما فى مختلف التخصصات، هذا المؤتمر يمكن أن يبحث العديد من جوانب الحياة فى الحضارة المصرية القديمة، أما أن تتعرض للموسيقى بالصورة التى وردت فى التحقيق الذى نشر فى جريدة الأهرام يوم (٢٠٠١/٦/١٢) .. وبعد ذلك يتم الإدعاء بمعرفة الألحان التى كانت تؤدى فى الحضارة المصرية القديمة، وكذلك الإدعاء بأنه سيتم إحياؤها، فهذا كلام غير مقبول لأنه لا يستند على أى أساس علمى.

أما عن موضوع تصنيع آلات موسيقية تكون مماثلة للآلات التى عثر عليها فى مقابر قدماء المصريين، فلو فرضنا جدلا أن هذا التصنيع قد تم، فماذا ستعزف تلك الآلات؟ هل ستعزف ألحاناً معاصرة أم قديمة بدرجة أو بأخرى؟ أم أنها ستقدم مؤلفات مصرية وأجنبية كما قيل؟ أم ماذا؟ إذا كان المقصود هو العرض، فالآلات الأصلية معروضة بالفعل بالمتاحف، أما إذا كان المقصود أن يلبس بعض الأشخاص ملابس فرعونية للإيهام بوجود الجو المصرى القديم، فهذا موجود بالفعل فى القرية الفرعونية فى الجيزة.

وبالطبع لا مانع أن تكون فرقة موسيقية يرتدى أعضاؤها الملابس الفرعونية بشرط واحد أن يكون واضحا تماماً أن ما ستعزفه هذه الفرقة من ألحان لا علاقة له مطلقاً بالموسيقى فى الحضارة المصرية القديمة.

والسؤال هو هل تم عرض هذا المشروع - الذى يقال أنه قومى - قبل البدء فيه على المتخصصين فى أكاديمية الفنون وهى صرح علمى عملاق، وبه أقسام لعلوم الموسيقى متخصصة فى الموضوع؟

منذ أحد عشر عاما حدثت ضجة متشابهة وتم الرد عليها فى مؤتمر صحفى علنى بقاعة سيد درويش بالهرم فى العاشر من يونيو ١٩٩١، وحضره كل المهتمين بهذا الموضوع العلمى المهم. وقد نشر ما دار فى ذلك المؤتمر الصحفى فى صحف اليوم التالى وخاصة فى جريدة المساء، ويمكن الرجوع لما نشر فيها عن الموضوع.

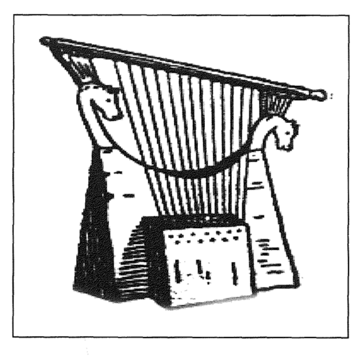
إنه من دواعى السعادة لكل مهتم بالعلم أن تقوم مؤسسة علمية لها مكانتها بعقد المؤتمرات أو انجاز أعمال علمية أو اكتشافات، ولكن بشرط واحد أن يستند ذلك على أساس علمى راسخ والجدير بالذكر أنه لم يتم الرد على التعليق الذى نشر عن هذا المشروع القومى فى جريدة القاهرة الأسبوعية يوم (٢٠٠١/٩/١١) حتى لحظة كتابة هذه السطور.

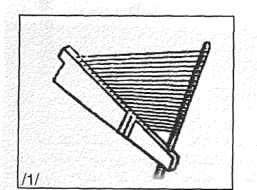
- فوجئت بأن برنامج (مساء الخير يا مصر) يوم (٢٠٠٢/٦/٣٠) يعرض نفس الموضوع من وجهة نظر واحدة. ولم تتم الإشارة إلى الأبحاث التى قام بها الأستاذ/أحمد المصرى فى صميم الموضوع.

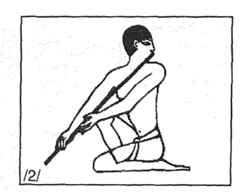
ونظرا لعدم إحاطة القائمين على البرنامج بالموضوع فقد تم عرضه كأنه فتح مبين. والحقيقة غير ذلك.

وفى الختام أود أن أؤكد أننى أساند وأدافع عن كل جهد علمى فى الاتجاه الصحيح فهذا واجب، أما عن المشروع الذى تناولته وهو عن (احياء الموسيقى فى الحضارة المصرية القديمة) فذلك أمر مستحيل وهو أقرب إلى الأساطير منه للواقع، ولواقع البحث العلمى على وجه الخصوص.

إن الجامعة التى تتبنى الموضوع جامعة نقدرها ونحترمها ولذلك أتوقع أن يكون المنهج العلمى هو دليل العمل فى مثل هذه المشروعات القومية.













/1/كاسات معدنية
/2/3/4/5/الآت هارب فرعونية
/6/عازف هارب من عصر رمسيس الثالث

سينما الخيال العلمى

محمود قاسم

هذا فيلم حقيقى من سينما الخيال العلمى. ليس فقط لأنه من تأليف واحد من أهم أدباء الخيال العلمى، بل أيضا لأن المخرجين الاثنين اللذين قاما بتحويله إلى فيلم لهما باع طويل فى إخراج أفلام مهمة مأخوذة عن أدب الخيال العلمى الحقيقى، وليست الروايات الهامشية التى أكسبت هذا النوع من الأدب قيمة أقل، وقد كان فى تاريخ أدب هذا النوع الكثير من الروايات التافهة.

هذان المخرجان هما ستانلى كيوبريك، وستيفن سبيلبرج.

الأول قدم أفلاماً مهمة من طراز «دكتور سترنجلوف، أو كيف يمكنك أن تصنع القنبلة النووية» عام ١٩٦٦، وهو فى العام التالى قدم فيلمه المهم «٢٠٠١ أوديسا الفضاء» عن نص للكاتب آرثر كلارك الذى حوّله، فيما بعد، إلى رواية مهمة كتب منها كلارك فيما بعد ثلاثة أجزاء تحولت إلى أفلام هى: «٢٠١٠ أوديسا الفضاء»، و«٢٠٦١ أوديسا الفضاء». لكن ستبقى الرواية الأولى والفيلم المأخوذ عنها هما الأكثر أهمية.

وقد كان هذا الفيلم هو أحد الأعمال القليلة التى قامت بالتنظير لصورة المستقبل، ووضع فلسفة حقيقية عن العلاقة بين العلم والحياة المعاصرة، حيث تركز الصراع بين الذكاء الصناعى المتمثل فى الروبوت هال، وبين الذكاء البشرى المتمثل فى رواد الفضاء الذين يقودون، فى الكون الخارجى السفينة، «نوسترومو»، التى تمثل قمة ما توصلت إليه التكنولوجيا من تطور.

وقد بدا الفيلم كأنه يحسم المنافسة، أو فلنقل المعركة إلى صالح الطرف الأول، الذى بدا مغرورا بما حققه من إمكانات تعضد الذكاء الصناعى، أما الفيلم الثالث للمخرج كيوبريك فهو «البرتقالة» الآلية، المأخوذ عن رواية للكاتب البريطانى أنتونى بيرجيس، التى تنبأ فيها بشكل العنف فى المستقبل، والفيلم والرواية ينتميان إلى الخيال العلمى، والخيال السياسى، وأيضا روايات المستقبل معا، وقد بدا كيوبريك كأنه يعد لفيلمه الجديد «الذكاء الصناعى» ليعرض فى عام ٢٠٠١، بعد أن علت الأصوات أن عام ٢٠٠٢ سوف يتأخر فى الوصول قياسا إلى الشكل الذى تنبأ به العلماء، وأدباء الخيال العلمى، باعتبار أن كلارك عالم كبير فى الكهرباء النووية بالإضافة إلى مكانته فى أدب النوع، حيث إنه الثانى فى الأهمية بلا منازع بعد إسحاق آزيموف فى النصف الأخير من القرن العشرين، ويأتى من بعده أسماء أخرى منهم راى براد بورى، وستانسلاف ليم، وبريان ألديس.

كان من الواضح أن المخرج قد وجد نصّه الجديد من أجل التأكيد أن الذكاء الصناعى سوف يتأخر فى الوصول، وأن الإنسان سوف يحسم دوما مسألة السيادة فى الذكاء والسيطرة على العالم لصالحه، حتى وإن كانت الأحداث تدور فى بداية النصف الثانى من القرن الحادى والعشرين.

النص الأدبى الذى وقع عليه كيوبريك يحمل عنوان Supertoys Last ALL Summer Long للمؤلف بريان الديس، والغريب أن هذه القصة القصيرة التى تدور فى ست صفحات قد كتبت عام ١٩٦٨، أى بعد فترة قصيرة للغاية من عرض الفيلم، وربما فى نفس الفترة من نشر الرواية التى طبعت بعد نجاح الفيلم.

ففى الوقت نفسه الذى حدد فيه الفيلم تاريخ الأحداث بكل وضوح، فإن القصة التى كتبها ألديس أشارت إلى أن الأحداث تدور فى زمن مستقبلى بعد حدوث الحرب العالمية الثالثة، وأن المدن فى ذلك العصر ستقام على عمق كبير من سطح الأرض بعد التلوث الكبير الذى أصاب العالم دون تحديد للتاريخ، لكن يمكن أن نقول إن هذا قد يستغرق نصف قرن على الأقل.

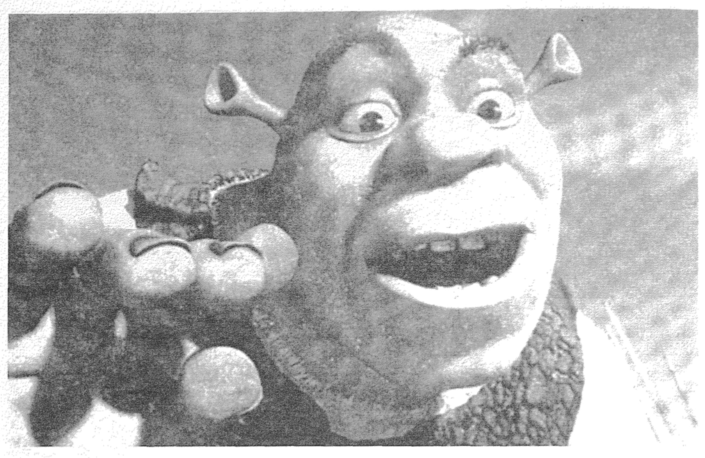
وبدأ كيوبريك يعد عدته للفيلم منذ فترة، وقبل إنجاز فيلمه الأخير «عيون مغلقة باتساع»، لكن المرض والموت لم يسعفاه للإنجاز فوقعت الأوراق بين يدى ستيفن سبيلبرج، وبدأ يعيد ترتيب أوراقه من أجل تقديم الفيلم بالصورة التى رأيناها. وسبيلبرج له باع بالغ الأهمية فى سينما الخيال العلمى، وقد عرف أن أبطال هذه الأفلام من الأطفال. فبدا كأنه قد وجد ضالته فى النص الذى لم يستطع كيوبريك أن ينجزه. فهو يقدم أفلامه غير مأخوذة عن نص أدبى مثل «لقاءات عن كثب مع النوع الثالث»، عام ١٩٧٧، ثم «E.T.» الذى تحول فيما بعد إلى رواية مثلما حدث مع «أوديسا الفضاء»، إلا أن المرة الوحيدة التى تعامل فيها مع نص من الخيال العلمى المأخوذ عن نص أدبى كانت فى «حديقة الديناصورات»، للكاتب مايكل كرايتون.

ليست لدينا معرفة مؤكدة بحدود التغيير الذى أحدثه كيوبريك على النص الأدبى، فمن المعروف أنه عندما تقتبس قصة قصيرة إلى فيلم روائى فإن من حق كاتب السيناريو أن يضيف الكثير فى فيلمه، خاصة أن أقصوصة ألديس تدور فى فترة زمنية قصيرة فى مكانين مختلفين بين منزل معاصر للحقبة المشار إليها، فى مدينة تقام أسفل قاع الأرض، حول اثنين من المخلوقات الآلية يسكنان منزل السيدة مونيكا سوينتون، الأول هو الروبوت الدب تيمى، والثانى الطفل الآلى «دافيد» الذى تبنته ربة المنزل الشابة فى مدينة مزدحمة بالسكان. فصار ممنوعاً على الأزواج أن ينجبوا إلا بموافقة رسمية، لذا اتخذت لها ابنا من الروبوتات، ونحن لا نفهم هذه الحبكة إلا فى السطور الأخيرة من الأقصوصة.

أما المكان الثانى الذى تتحرك فيه الأحداث، فهى المؤسسة الاقتصادية التى يتولى إدارتها الزوج هارى سوينتون، والذى كان فى اللحظات التى يتدلل الروبوت فيها على أمه الصناعية، يعلن إلى عملاء مؤسسته أنهم تمكنوا من صنع روبوتات ذكية بعد متاعب عديدة مع الروبوتات التى تفتقد الذكاء الصناعى، وكان بالفعل قد جرّب نجاح هذا الابتكار قبل إعلانه على الناس فى بيته، فهو حين يعود إلى الدار يكون فى انتظاره خبران يؤدى أحدهما إلى الآخر، فقد أرسلت له السلطات خطاب موافقة لإنجاب طفله الأول بعد انتظار استمر أربع سنوات.

أما الخبر الثانى فهو أن الابن الصناعى دافيد لم يثبت جدارة فى موضوع «البنوة»، وأن الدب الدمية، قد أثبت تفوقاً، فيقرر الزوجان إبعاد دافيد إلى مصنع الروبوتات.

هذا هو النص الأدبى الذى بدا مختلفا تماما بالنسبة للفيلم الذى أخرجه سبيلبرج فى عام ٢٠٠١، فنحن فى بداية النصف الثانى من القرن الجديد، وفيه استطاع الإنسان أن يصنع روبوتاً له مشاعر إنسانية. والحكاية أن ابن الأسرة أصابته حالة صحية ميئوس منها تماما، وعلى الزوج هنرى أن يدبر



الابن البديل، وهو عبارة عن روبوت يحمل سمات طفل فى الثامنة من العمر يدعى دافيد (هالى جويل أو سمونت)، يحس لأول مرة بشعور البنوة، لكنه روبرت، معدته عبارة عن معدات صناعية، فلا يأكل أو يشرب. ولا ينام أو يكبر مهما مر عليه الزمن.

وينال الروبوت الابن اهتمام الأسرة، خاصة الأم، لكن المعجزة لا تلبث أن تحدث، فالابن البشرى يشفى من مرضه، ويعود إلى المنزل ليواجه بخصومة من الابن الصناعى، الذى يتعامل معه بعناد وعنف شديدين لدرجة أنه يكاد أن يقتله وهو يسحبه معه إلى حمام السباحة، مما يدفع بالأب إلى اتخاذ قرار بالتخلى عن الروبوت دافيد، فى مقابل الاحتفاظ بابنه الحقيقى.

ولعل هذا القرار، استبعاد الروبوت الابن عن البيت، هو نقطة التشابه الوحيدة بين الفيلم والأقصوصة، لكن الأم التى تأخذ ابنها إلى منطقة المخلفات الصناعية فى الفيلم تبدو نادمة لاتخاذ القرار، فقد أحست بأمومة حقيقية تجاه الابن.

ودافيد فى الفيلم ليس روبوتاً آلياً تقليدياً، بل هو Android أى آلىٌ له ملامح البشر، وجلودهم، وذلك بخلاف الآليين الكثيرين فى الفيلم، والذين أثبتوا العداء للإنسان فراح البشر يتخلصون منهم فى مهرجانات قومية تبدو فيها عملية التخلص من الروبوتات أشبه بما يدور فى أفلام الحلبات القديمة، ومصارعات الثيران الحديثة.. ومادمنا نتناول الفيلم بالمقارنة بغيره من الأعمال، فإن السينما، والأدب قد قدمت هذه الفكرة بشكل مقارب. منها فيلم «رجل القرن» الذى قام ببطولته روبن ويليامز فى بداية عام ٢٠٠٠ والمأخوذ عن أقصوصة لإسحاق آزيموف، حول التحول البطىء الذى يحدث لروبوت من أجل أن يتحول إلى كائن حى، يحاول الأدب، والسينما، عند السفر إلى المستقبل أن يصور الشكل المتوقع للذكاء الصناعى و التطور الذى يمكن أن يحدث له، وقد أطال سيبلبرج هنا فى الزمن، ومزج بين الخيال العلمى، والفانتازيا العلمية، لذا يمكن أن نتوقع أن نرى نفس الروبوت يعيش فى علاقة مشابهة حين تصيب الشيخوخة والديه، بالتبنى، لكن السيناريو الذى كتبه سيبلبرج راح إلى مناطق أخرى، فبدا كأنه يلتقط أفكاراً درامية عديدة من قصص وأفلام متعددة، منها فكرة «بينوكيو» القائمة على أن التمثال الخشبى الذى ابتدعه نجار إيطالى قد دبت فيه الحياة، ومنها فكرة أن المضطهد فى المستقبل على طريقة المسيحيين الأوائل فى الحلبات سيكونون هم الروبوتات.

هذه الإضافات، غير الموجودة فى أقصوصة ألديس، أبعدت الفيلم عن هدفه، وأيضا عن اسمه الذى اختاره المخرج، فهناك مشاهد طويلة لما يدور فى المدينة حين يتم وضع العشرات من الروبوتات التى تم القبض عليها من أماكن عديدة، ووضعها فى أقفاص قبل إعدامها إليكترونيا، ومن بينها روبوت «أندرويد» الذى تستخدمه النساء فى إشباعها جنسيا، لكن الشعور الإنسانى لديه يبدو معدوماً، أو فلنقل أنه مثل بعض السفاحين من البشر



الذين يقتلون النساء بعد أن يجمعهما فراش واحد.

وليس النص السينمائى هنا فقط ضد الآليين بل أيضا ضد البشر، فالروبوتات تخلو من الحياة، وتستحق القتل، مثل الربوت الذكر، الذى يهرب بدافيد من أجل أن يريه العوالم الأخرى، أما الناس فقد بدا عليها التبلد، والتوحش وهم يتعاملون مع الآليين، الذين افتقدوا التعاطف طيلة الفيلم الذى حول مدينة المستقبل إلى شبه أقبية. فالجنس والقتل يعدان بمثابة لذة، باعتبار أن «الماركيز دو صاد الروبوت» سيظهر فى المستقبل. ذلك الذى يتلذذ بالجنس والدم المنساب من العشيقة فى نفس اللحظة. لذا فالفيلم يرى أن الروبوت الذكر «جو» (جود لو)، يستحق ما حدث له ويصوره الفيلم كفحل جنسى ينال قيمة ملموسة مقابل فحولته.

ولعل ما قصدناه فى بداية الحديث إلى أننا أمام فيلم خيال علمى حقيقى هو تلك المشاهد التى تم فيها تصوير مدينة المستقبل، الغارقة فى الضوء الصناعى، فهذه مدينة بناها العلم والتقنيات. لا تكاد تعرف وجوه البشر عن قرب، سوى الأطفال، مثل الصغيرة التى تعاطفت مع دافيد. وهى التى عملت، من خلال أبيها المسئول عن إخراجه من أقفاص المطلوبين للإعدام، أما الروبوت «جو» فقد بدا جامداً فاقد الحس بعكس دافيد الذى يمكن قراءة أفكاره، ومشاعره على وجهه بسهولة، ويبدو أن فكرة التعرف على المستقبل، وفكرة الأمومة الصناعية، والبنوة الصناعية أيضا، لم تجد الكثير من الأحداث الدرامية فأضاف المخرج حكاية أسطورة «بينوكيو» وهى فكرة تحويل شىء مبتكر مادى إلى كائن حى ينطق ويحس، ويتم ذلك عن طريق الساحرة التى يبحث دافيد عنها من أجل مساعدته فى العودة إلى أمه مونيكا حيث لن يشعر الابن الروبوت بالراحة إلا إذا أوقظ مشاعر الأمومة لدى أمه بعد أن تركته فى غابة النفايات الآلية.

وهنا فإن الفيلم ابتعد، بشكل واضح، عن إطار الخيال العلمى ليدخل عوالم الفنتازيا، ومن المعروف أن هناك تضاد شديد بين التخيل العلمى والخرافات. فالغريب أن الأم ترتد إليها الحياة عن طريق ساحرة بعد ألفى عام من رحيلها، ويتم ذلك لساعات قصيرة من أجل إشباع مشاعر الطفل الروبوت بأنه «ابن». الغرض عند سيبلبرج هو أن يتحول دافيد إلى آدمى، أما ألديس فلم يفكر بهذا المنطق بالمرة وهو المنطق الذى سبقه إليه آزيموف، لكن ما حدث فى فيلم «رجل القرن» إخراج مريس كولمبس كان أكثر بلاغة، فالهدف واحد فى الفيلمين، وهو تحويل الروبوت إلى إنسان حى، مهما طال الزمن، يأتيه شرف الموت بعد أن ابتاع لنفسه، بكافة ما لديه، شرف التشبه بالبشر، بأن يحب مثلهم، حتى وإن كانت معدته مصنوعة من أسلاك كهربية.

وقد بدت بلاغة فيلم «رجل القرن» فى أن الروبوت غيَّر من تركيب أحشائه، فصار إنساناً. ليس حين تبادل القبلة والفتاة التى يرغبها، بل حين أخرج الريح من معدته أمامها مثلما يفعل البشر.

فى «الذكاء الصناعى» صار على دافيد أن يشعر أمه بأمومتها نحوه، وفى تلك المرحلة كان قد بلغ قمة مراده، وصار كالكائن الحى، ورقد فى أحضان أمه العائدة إلى الموت كى يعرف طعم الموت معها.

انتقل الفيلم إلى الفنتازيا حين انسحبت المدن إلى أعماق البحر، حيث ظل دافيد نائماً طوال عشرين قرناً أخرى من الزمان، حيث يقبع تمثال الساحرة القادر على تحويل بينوكيو ودافيد إلى كائنات حية فيما يشبه أساطير العالم القديم وعلى رأسها أسطورة «بيجماليون». الفارق واضح بين النص القصصى الذى كتبه بريان ألديس، وبين الفيلم، ومن الواضح أن خطوطاً كثيرة قد أفلتت من المخرج الذى يبدو عادة محترف كتابة وإعداد هذا النوع من الأفلام. لكن فيلم «٢٠٠١» بدأت أحداثه بما يشبه الغموض وليس الفنتازيا، حين تفاجأ مجموعة من قرود ما قبل التاريخ بطلسم غامض يخرج من بين الصخور مطلقاً صفيراً غريباً يبعث القردة على الصراخ وضرب الطلسم بقوة. ثم ينتقل بنا إلى بداية القرن الحادى والعشرين مع سفينة الفضاء «نوسترومو».

أما سيبلبرج فإنه بدأ فيلمه فى إطار الخيال العلمى، وعندما استنفدت أفكاره نفسها لجأ إلى ما يشبه الغموض، مطلقاً سؤالاً عن السبب الحقيقى إلى مزج التخيل العلمى بالأسطورة بالخرافة.

الثقافة العربية

من روائع كان
قبض الريح

سمير فريد

شهد مهرجان كان ٢٠٠٢ العرض الأول للفيلم الأمريكي «عن شميد» إخراج ألكسندر باينى، والذى يعد من روائع السينما، وإعلاناً عن مولد فنان سينمائى كبير يساهم فى صنع حاضر ومستقبل السينما فى أمريكا والعالم.

«عن شميد» الفيلم الطويل الثالث لمخرجه الذى ولد عام ١٩٦٨ فى مدينة أوماها بولاية نبراسكا، ودرس التاريخ والأدب الإسبانى فى جامعة ستانفورد، ثم درس السينما فى كلية يوسى إل إيه. ومنذ فيلم تخرجه القصير «رغبة مارتين» عام ١٩٩١، وها هو يقدم تحفته الأولى فى فيلمه الطويل الثالث «عن شميد»، وفيه أيضاً يقدم جاك نيكلسون فى دور شميد أحد أعظم أدواره التى تدخل تاريخ السينما من أوسع الأبواب.

ألكسندر باينى مؤلف سينما بكل معنى الكلمة، فهو ليس مخرجاً لكل «أنواع» الأفلام على الطريقة الهوليودية التقليدية، ولا يتبع الأسلوب «الواقعى» الهوليودى التقليدى فى الإخراج، وإنما يصنع عالماً فنياً خاصاً يعبر فيه عن رؤية ناضجة للمجتمع الأمريكى الذى ينتمى إليه، وبأسلوب خاص يتجاوز التراث السينمائى الأمريكى، ويجمع بينه وبين تراث السينما الأوروبية، وتراث سينما المؤلفين فى العالم كله.

تدور أحداث أفلام باينى الثلاثة الطويلة فى مدينة اوماها التى ولد وعاش فيها، ويعرفها أكثر من غيره، وفى الزمن المعاصر لإنتاج الأفلام، أى الزمن الذى يعيشه، ويعرفه أكثر من غيره. وفى الأفلام الثلاثة يكتب باينى السيناريو مع جيم تايلور، ويعمل مع مدير التصوير جيمس جلينون، والمونتير كيفين تينت، والموسيقى رولف كينت. بل إن سيناريو «عن شميد» المأخوذ عن رواية بنفس العنوان للكاتب لويس بيجلى مزيج من الرواية وسيناريو كتبه باينى عن نفس الموضوع بعنوان «الزحام»، ولذلك فاسم الشخصية الرئيسية فى الفيلم وارين شميد وليس أرثر شميد كما فى الرواية، وابنته فى الفيلم تعيش فى دينفر، بينما فى الرواية تعيش فى نيويورك.

وإذا كان تغيير الاسم الأول للشخصية الرئيسية إشارة إلى أن الفيلم ليس مجرد إعداد للرواية، فإن تغيير مدينة ابنة شميد من نيويورك إلى دينفر يعنى أن المخرج المؤلف يرى أن المدن «العادية» مثل اوماها ودينفر تعبر عن المجتمع الأمريكى أكثر من نيويورك أو لوس انجيلوس وغيرهما من المدن الأمريكية ذات الطابع «الكوزمو بوليتانى».

يعبر باينى فى فيلمه عن رؤية نقدية حادة للمجتمع الأمريكى من خلال تناوله حياة الطبقة الوسطى التى تمثل الأغلبية الساحقة من ذلك المجتمع. فبطله اللابطل شميد موظف كبير فى إحدى شركات التأمين يحال إلى التقاعد بعد أن يبلغ السادسة والستين من عمره، ويكتشف بعد فوات الأوان أنه عاش حياة خاوية من الناحية الإنسانية والروحية، أى من حيث علاقته بالآخرين بما فيهم أقرب الناس إليه، ومن حيث علاقته بالعالم والكون الواسع خارج دائرته المحدودة المغلقة.

أنه موظف ناجح يعيش فى منزل خاص تتوفر فيه كل الاحتياجات والكماليات بما فى ذلك بيت متحرك على سيارة للرحلات (كارافان) نراه فى حديقة المنزل. كما أنه زوج ناجح أمضى ٤٢ سنة من الحياة «المستقرة» مع زوجته هيلين، وهما والدان ناجحان لابنتهما جينى التى تخرجت فى الجامعة وتعمل فى دنيفر، وتستعد للزواج من صديقها راندال. كل شىء إذن يبدو على خير ما يرام فى حياة شميد، ولكنه ما أن يحال إلى التقاعد حتى يدرك معه أن حياته كانت قبض الريح.

لقد ظل شميد يعمل طوال عمره من التاسعة صباحا إلى الخامسة بعد الظهر ليوفر لنفسه وأسرته هذه الحياة المريحة التى تخلو من أى نقص مادى، ومع احالته إلى التقاعد توقفت آلية حياته المعتادة، وأصبح لديه الوقت ليفكر فى معنى هذه الحياة، وما أن فكر حتى أدرك كم هو تعس، وكم كانت حياته تعسة. ويحاول شميد أن يعيش ما دام أنه على قيد الحياة، ولكنه يفشل، فالماضى يعيش فى الحاضر ويصنع المستقبل.

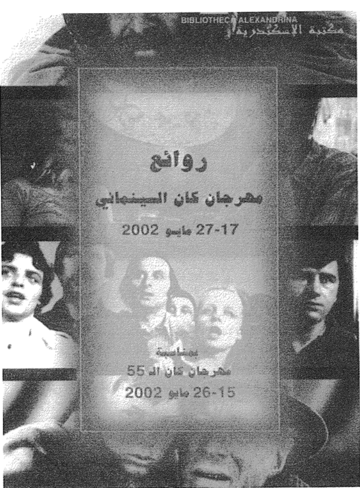
عبر باينى عن رؤيته الحادة بأسلوب ذهنى صارم يثير عقل المتفرج أكثر مما يثير عواطفه، ورغم السخرية المريرة التى ربما تجعل الفيلم من أفلام الكوميديا السوداء عند من يغنيهم التصنيف.

ويتفاعل جاك نيكلسون مع هذا الأسلوب ويوظف أداءه وإلقاءه للتأكيد عليه، فنحن لا نتعاطف معه بقدر ما نتأمل ما يدركه ونفكر فيه. وبقدر ما يبتعد باينى عن التبسيط السياسى ولا يجعل من بطله مجرد ضحية للمجتمع الرأسمالى، بقدر ما يقترب من بعد إنسانى عام يجعله على نحو ما «سيزيف» أمريكى من عصرنا، والذى أصبح فيه نمط الحياة الأمريكية حلم أغلب الناس.

مثل دائرة حياة بطله المغلقة يأخذ البناء الدرامى للفيلم شكل الدائرة المغلقة، إذ يبدأ بحفل التقاعد الذى تقيمه الشركة على شرف شميد، وينتهى بحفل زواج ابنته. وقبل حفل التقاعد، بل قبل العناوين يقدم المخرج ثلاث لقطات متوالية هى «برولوج» أو مدخل سينمائى خالص إلى عالم الفيلم، والمفتاح الذهبى لتلقيه، والكشف عن عناصر أسلوبه: اللقطة الأولى للمدينة فى منظر عام، والثانية لمبنى الشركة فى منظر عام متوسط، والثالثة لبطله يغادر مكتبه فى منظر متوسط، ويغلق مفتاح الكهرباء ليسود الظلام. ويغلب على الألوان فى اللقطات الثلاث الأبيض والأزرق، لونا الموت، ولا تتحرك الكاميرا. إنها لقطات اشبه بدقات المسرح الثلاث.

وبنفس الأسلوب، وبعد حفل التقاعد، نرى منزل شميد من الخارج فى منظر عام، ثم من الداخل وهو مع زوجته فى منظر عام متوسط، ثم فى الصباح وهو يبدأ أول أيامه بعد التقاعد فى منظر متوسط. وفى هذا اليوم الأول يرى شميد على شاشة التليفزيون إعلانا عن جمعية تدعو لمساعدة أطفال أفريقيا اليتامى باختيار أحدهم ودفع ٢٢ دولارا فى الشهر للانفاق عليه، وتشترط الجمعية على المتبرع أن يكتب رسائل موجهة إلى الطفل الذى يختاره، وارسالها إلى من يتولون رعايته حتى يكبر الطفل ويقرأها بنفسه. وعلى الفور يختار شميد طفلاً فى السادسة من عمره من تانزانيا يدعى ندوجو أومبو، ويبدأ فى كتابة الرسائل إليه، والتى نستمع إليها طوال الفيلم على شريط الصوت.

والعلاقة بين شميد وندوجو الذى لا نراه أبداً تعبر عن بدء اتصال شميد بالعالم خارج عن دائرة حياته بعد تقاعده، وهى من ناحية أخرى وسيلة درامية للتعريف بشميد وحياته الماضية مع البقاء فى الزمن المضارع دون



كان من الممكن أن يقع فيها بعدم وجودها. ويمكن القول أن الاكتمال الأسلوبى لجميع عناصر الفيلم من الإخراج والسيناريو والتصوير إلى المونتاج والتمثيل والموسيقى، والعلاقة الدرامية المثالية بين الصوت والصورة يصبح فى لحظة ما نقطة ضعفه لأنه يشغل المتفرج بجمال ودقة المبنى عن قوة وعمق المعنى.

يذهب شميد إلى الشركة بعد أيام قليلة من تقاعده، وكأن قدميه تقودانه إلى مكتبه من دون أن يدرى، وبحكم العادة التى استمرت زهاء نصف قرن. وهناك يستقبله المدير الشاب بترحاب كبير، ولكنه بعد لحظات يخبره أن لديه مواعيده ولا يستطيع أن يستمر فى لقائه أطول من ذلك. وبالطبع يغادر شميد الشركة. وبالأحجام الكبير والكبيرة جدا للمناظر يجسد المخرج البارع مونولوجين لبطله:

الأول نرى فيه تفاصيل وجهه والتجاعيد فى كل زاوية، وشميد يتساءل من يكون هذا الرجل العجوز.

والثانى نرى فيه زوجته نائمة إلى جواره وهو يتساءل من تكون هذه المرأة.

لا يفقد شميد عمله فقط، وإنما يفقد هيلين أيضا عندما تموت فجأة وهى تنظف المطبخ، ويرى فى موتها انذاراً باقتراب موته. ويعبر باينى عن هذا المعنى عندما يستخدم المزج فى الانتقال بين اللقطات أثناء دفن هيلين، وهى المرة الوحيدة التى يستخدم فيها هذه الوسيلة فى الانتقال طوال الفيلم مما يؤكد قدرته الكبيرة على توظيف مفردات اللغة السينمائية ومع وصول ابنته جينى للمشاركة فى وداع أمها وتقبل العزاء يكتشف شميد أنه فقد ابنته أيضا، ليس بالموت، فهى على قيد الحياة، ولكن ليس هناك ما يربط بينهما سوى رابطة الدم. أنه يطلب منها أن تبقى معه عدة أيام، فترد بأنها تستعد لحفل الزفاف وليس لديها وقت، ويسألها مباشرة من سيرعى شئونى فلا ترد، وتغادر المنزل مع صديقها راندال، والذى يثير نفور شميد بمظهره الكاريكاتورى وانتهازيته الواضحة.

وربما تبدو جينى للبعض نموذجاً للابنة العاقة، ولكن هذا غير صحيح، أنها تحب والدها كما يحبها، وتصرفاتها معه طبيعية تماماً بالنسبة إليها، ونتيجة العلاقة التى كانت بينها وبينه طوال عمرها. هى لم تنظر إليه إلا كمورد للأموال التى تفى بالاحتياجات والكماليات، وهو لم يتصرف معها إلا كذلك، ولا فرق بينها وبين ندوجو الذى ينفق عليه ن دون أن يراه.

ويستخدم المخرج الكتابة على الشاشة مرة واحدة فى الفيلم ليكتب عبارة «بعد أسبوعين» مؤكداً قدرته على توظيف كل المفردات فى خدمة أسلوبه، لنرى شميد فى المنزل وحيداً وأكوام القمامة تختلط مع الملابس المتسخة والأكواب الفارغة، فهو لم يعتد الحياة وحده، ولا يعرف كيف يدبر أمور الحياة اليومية.

ويضيق الخناق على شميد عندما يكتشف مجموعة من الرسائل احتفظت بها زوجته فى صندوق خاص، ويتصور للوهلة الأولى أنها رسائله العودة إلى الماضى، وإنما بالاستماع إليه على شريط الصوت، فهو عندما يعرف نفسه إلى ندوجو يعرفنا بها، وعندما يحدثه عن ماضيه نعرفه بدورنا. وإلى جانب رسائله إلى ندوجو نستمع على شريط الصوت إلى مونولوجات شميد الداخلية التى تعبر عن تأملاته فى الحاضر والمستقبل، والتى تتجسد فى لقطات مرئية.

العناصر الأساسية للأسلوب الذهنى الصارم الذى اتبعه باينى فى إخراج الفيلم هى بناء الدائرة المغلقة، والاحجام العامة والعامة المتوسطة والمتوسطة للمناظر التى تضع مسافة بين المتفرج والشاشة تتيح له التفكير، وليس الاحجام الكبيرة والكبيرة جداً التى تثير الانفعال، وعدم حركة الكاميرا، والزمن المضارع الذى يمضى إلى الأمام بإصرار عنيد يحاصر شميد ويطبق الخناق عليه من ذروة إلى أخرى فى إيقاع محكم يعكس سيطرة كاملة على زمن الفيلم، فلا توجد لقطة زائدة، ولا يشعر المتفرج بأن هناك لقطة ناقصة.

ويتأكد الأسلوب بنقيض عناصره، أى بالاستخدام الحذر للاحجام الكبيرة جداً للمناظر، ولحركات الكاميرا، والتى تصل إلى حركة الكاميرا الحرة العنيفة، وذلك فى عدد قليل من المشاهد. وتساهم هذه المشاهد فى صنع الإيقاع المحكم، وتضفى عليه الكثير من الحيوية، وتجنبه الرتابة التى



الممثل جاك نيكلسون

إليها فتنفرج اساريره، ولكن سرعان ما يستبد به الغضب عندما يدرك أن الخط ليس خطه، وما أن يقرأ الرسائل حتى يثور ثورة عارمة، فهي من أقدم وأقرب اصدقائه، وتؤكد أن زوجته كانت على علاقة معه أثناء زواجهما. وبنفس البراعة فى توظيف مفردات اللغة التى يعبر بها يستخدم باينى فى هذا المشهد حركة الكاميرا الحرة (المحمولة) لأول وآخر مرة فى الفيلم، فمن شأن هذه الحركة العنيفة المضطربة التعبير عما يعتمل داخل شميد واحساسه بانهيار عالمة رأساً على عقب. ويبحث شميد عن صديقه، ويواجهه، فيقول الصديق ببرود لقد كانت غلطة وانتهت منذ زمان طويل. وحتى لا يموت كمداً يقرر شميد أن يقود (الكارافان) ويقوم برحلة لزيارة جينى.

فى منتصف الطريق يتحدث شميد مع جينى بالتليفون ويخبرها أنه قادم لزيارتها، يتصور أنها ستهلل فرحاً بالمفاجأة، ولكن جينى ترد أنها ليست فكرة جيدة، أننى مشغولة جداً الآن ويمكنك الحضور بعد يومين أو ثلاثة. يقرر شميد أن يتحرك بالسيارة - المنزل نحو البيت الذى ولد فيه فى بلدة صغيرة على الطريق. وهناك يجد المنزل وقد تحول إلى معرض لبيع السيارات.

يدخل شميد المعرض وهو مفعم بالحنين إلى الماضى، هنا كنت أجلس مع والدى، وهنا كنت ألعب. ويسأله البائع ماذا يريد وعندما يرد بأن هذا المكان كان منزله ينظر إليه البائع فى دهشة شديدة وكأنه أمام رجل فقد عقله.

وفى منطقة خاصة بالسيارات/ المنازل يقضى شميد ليلته حيث يدعوه زوجان من الكارافان المجاور للعشاء معهما، وفى لحظة ينفرد شميد بالزوجة فتقول له أنها تشعر بأنه حزين ووحيد، فتتحرك عواطفه حتى أنه يقبلها، وهنا تطرده المرأة، فيخرج مسرعاً ويقود السيارة فى الليل.

وفى مشهد من أروع مشاهد الفيلم يستلقى شميد على سقف السيارة ويتطلع إلى النجوم البعيدة ربما لأول مرة في حياته ويخاطب هيلين قائلاً أننى اسامحك وأرجو أن تسامحينى إذا لم أكن الرجل الذى كنت تريديه. وعندما يصل شميد إلى منزل أسرة راندال صديق جينى ندرك أن هذه المرة الأولى التى يرى فيها هذه الأسرة، والتى تبدو على النقيض الكامل من أسرته المحافظة. يحاول شميد أن يمارس دور الأب متأخراً وينصح جينى بعدم الزواج من راندال، ويكون ردها حاسماً «إما أن تحضر الزفاف، أو تعود من حيث أتيت»، فلا يملك غير الاستسلام.

يبدأ الفيلم بحفل التقاعد وينتهى بحفل الزواج، ولكن بينما يغادر شميد الحفل الأول ويذهب إلى صالون ملحق لينفرد بنفسه وقد امتزجت داخله مشاعر الغبطة بما سمعه من كلمات الثناء مع مشاعر الأسى، لا يستطيع أن يغادر حفل زواج ابنته رغم رغبته فى ذلك، ولا يستطيع أن يقول رأيه الحقيقى فى زوج ابنته وأسرته، وإنما يقول عكس ما يعتقد ساخراً منهم ومن نفسه ومن كل شىء.

حفلة البداية تفتح قوساً يغلق مع حفل النهاية على نحو متقاطع فحفل البداية حفل وداع، وحفل النهاية حفل بداية حياة. وما بين الحفلين جنازة هيلين. ويصور باينى الحفلين والجنازة كاشفاً عن سخافة طقوس مناسبات الطبقة الوسطى سواء عند بدء الحياة أو نهايتها أو عند التقاعد. فهى طقوس شكلية تهتم بالمظهر دون المخبر، وتبدو مجموعة من الاجراءات الروتينية رغم أنها تتعلق بالمشاعر والاحاسيس، كما تبدو جزءاً من «السوق» فى مجتمع السوق، فلكل طقس من طقوس الحياة والموت أنواعه واسعاره المختلفة.

إذا قرأت قصة هذا الفيلم فى كلمات مكتوبة من دون أن تشاهده فالأرجح أن تعتبره مجرد ميلودراما مكررة عن التقاعد ونهاية الحياة وعقوق الأبناء تدفع الدموع إلى عيون المتفرجين، ولكن عندما تشاهد الفيلم تدرك أنه مثل كل فيلم حقيقى ليس قصة أدبية وإنما فيلم سينمائى، وتجد أن صانع الفيلم يعبر بأسلوب عقلى بعيد تماماً عن إثارة الدموع، وإنما يدفعك إلى التفكير فى معنى الحياة.

الأغنية الشعبية والانتفاضة الفلسطينية

عيد عبد الحليم

يعد الإبداع الشعبى أحد أهم أشكال الوعى الاجتماعى للجماعة، ففى الإبداع كما فى الوعى توجد مشاعر واتجاهات شعبية، وهو ما يسميه علماء الاجتماع بـ «السيكولوجيا الشعبية».

وتعد الأغنية الشعبية أحد الروافد المهمة لتنمية وعى الشعوب، وقد لعبت دوراً مهماً فى نضالها ضد نير الاستعمار والديكتاتورية فإذا كانت الأغنية الشعبية البرازيلية على سبيل المثال هى أهم أشكال الإبداع الذى صب فى نهر المقاومة من خلال الشاعر الشعبى الكبير «بواركى»، والذى كانت أغانيه بمثابة شرارة الضوء لمعظم دول أمريكا اللاتينية والتى انتشرت بسرعة البرق بين الجماهير.

وإذا كانت الأغنية الشعبية الفيتنامية إحدى المتنفسات الطبيعية لمقاتلى وفدائى الجنوب الفيتنامى أثناء الوجود الأمريكى.

فإن المنتفضين الفلسطينيين يستخدمون الأغنية كسلاح أساسى فى عملية التعبئة الجماهيرية، ففى أحيان كثيرة تتحول حفلات العرس الفلسطينية إلى مناسبات قومية. تردد فيها كلمات تشيد بالدور الاستشهادى للفدائيين الفلسطينيين.

ويرجع هذا فى الأساس إلى وجود عدة فرق غنائية تقوم بهذا الدور النضالى من أشهرها فرقتا «نجوم الليل» و«الأنوار».

وتسجل أشرطة الكاسيت الوطنية وتوزع فى الضفة الغربية وغزة، وتشتمل هذه الأغنيات على المكونات الاخلاقية الوطنية للشعب الفلسطينى من خلال: تمجيد المقاتلين الذين يحملون السلاح، والاحترام للفلاحين والمزارعين المتمسكين بأرضهم مما يعكس العالم الروحانى لجيل الشباب فى تلك الأرض المقدسة.

ويؤكد د. عبد الوهاب المسيرى فى كتابه «الانتفاضة الفلسطينية والأزمة الصهيونية»، أن مثل هذه الأغانى لا يرد بها أى ذكر لأى قيم برجماتية انفتاحية، بل تؤكد – دائماً على مبدأ الهوية الوطنية للشعب الفلسطينى.

أناشيد الأرض

ومن أشهر المطربين الشعبيين فى فلسطين المطرب معروف الكرزون – من منطقة البيرة – والتى انتشرت أغانيه بين الصغار والكبار ومن أهمها «فى قدس القرآن لن يسيطر شعب غريب»، و«دبابات عرفات تتجول وتسفك دماء الصهاينة»، وأغنية «أريد بناء أرض وتربية أولادى على حب البندقية».

ومن أهم الأغنيات المتداولة فى الشارع الفلسطينى أغنية «نزلنا إلى الشوارع» للمطرب وليد عبد السلام – من «مدينة رام الله» يقول فيها:

نزلنا الشوارع.. ورفعنا الرايات
نغنى للحرية.. أحلى الأغنيات
أغانٍ للحرية.. والوحدة الوطنية



المطربة الفلسطينية كاميليا جبران

والحروب الشعبية.. طريق الانتصارات

وفى أغنية أخرى لنفس المطرب وهو فى الوقت نفسه المؤلف تقول كلماتها:

ما بد ناطحين يويا.. ولا سردين يويا
بدنا قنابل يويا.. سيل م القنابل يويا
السلاح بيدك يويا.. يرسم لك دربك يويا
والعقل فى راسك يويا.. تعرف خلاصك يويا

وبالإضافة إلى هذه الفرق الشعبية توجد هناك فرقة «يعود» والتى تعتمد فى الأساس على تلحين وغناء قصائد الشعراء الفلسطينيين من أمثال معين بسيسو وتوفيق زياد ومحمود درويش وسميح القاسم وتلقى هذه الفرقة استحسانا كبيرا بين جمهور المثقفين والعامة أيضاً داخل الأراضى المحتلة.

بساطة التلقى

واستخدام الأغنية الشعبية كأحد أسلحة المقاومة المهمة يكمن وراءه ذكاء فطرى من مبدع هذه الأغانى، فمثل هذا النوع الفنى لا يتطلب مستوى ثقافياً محدداً.

أو كما يقول د. عبد الوهاب المسيرى أنه من الصعب للغاية مراقبة مضمونها وضبط عملية توزيعها على الرغم من احتوائها على تعبيرات مباشرة ولاذعة.

أى أن مثل هذه الأغانى لا يستطيع النظام الأمنى الإسرائيلى الوقوف على معناها الأصلى نظراً لما تعتمد عليه من رمزية شديدة لا تفهمها سوى القلوب التى آمنت بالحق والجهاد.

هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى لما تتكأ عليه – أيضاً – من قوة ابتكارية توظف المعنى المراد داخل سياق الانتفاضة.

وقد وصف «دوف شنعار» الأستاذ بالجامعة العبرية بالقدس فى كتابه

«أصوات فلسطينية» عملية الصراع المحتدم بين العدو الصهيونى والأغنية الفلسطينية بأنه مثل لعبة «القط والفأر»، وقد تنبأ الباحث الإسرائيلى بأن الفأر الفلسطينى سوف يواصل زئيره من خلال ما ينادى به من تأكيدات حول الحفاظ على الهوية وعلى الخصوصية.

فلسطين حتى النهاية

وإذا كانت الأغنية الفلسطينية – تنجو أحياناً من ربقة آلة القمع الإسرائيلى، نظراً لعلو رمزيتها، إلا أنه فى أحيان كثيرة ما تقع تحت طائلة الرقابة الصارمة من العدو، والتى رصدت عقوبة السجن لمن يتفوه بمثل هذه الأغانى التى تحس البسطاء للدفاع عن وطنهم، وهى عقوبة لا تقل عن خمس سنوات، وإذا كانت الأغنية تتحدث عن ياسر عرفات فعقوبتها أشد وأقوى، نظراً لأنها تسبب ضيقاً وأرقاً للرقيب الإسرائيلى.

ولكن رغم ما يتخذ من اجراءات تعسفية ضد هذا النوع من الفن الشعبى إلا أن تأثيره يزداد يوما بعد يوم، وشعبيته تتسع فى جميع المدن والقرى الفلسطينية، فأصبحت الأغنية مثل الحجر، فإذا كان الحجر يدمى العدو، وإذا كانت العمليات الاستشهادية تستنزف البنية التحتية للعدو الإسرائيلى، فإن الأغنية تحفز أرواح المناضلين الباحثين عن صباح جديد، ستطل شمسه يوماً ما، حتى وإن طال الانتظار.

هتافات الثورة

وقد عرف الوجدان الفلسطينى نوعاً جديداً من الفن وهو «فن الهتافات الشعبية» والذى يؤلفه شعراء شعبيون، وهذا النوع وإن كان قد ازدهر مع بداية الانتفاضة الثانية، إلا أنه يعود إلى سنة ١٩٢٠ بداية من ثورة القدس، ومروراً بثورة يافا ١٩٢٠ حتى ١٩٢٥، وثورة البراق ١٩٢٩، ثم ثورة ١٩٣٦، وازداد مع تطور معالم الثورة الفلسطينية المعاصرة فى أوائل الستينات، وبعد نكسة ١٩٦٧ حيث قامت إسرائيل باحتلال الأراضى الفلسطينية وبعض الأراضى العربية، وزادت حدتها منذ عام ١٩٨٧ حيث الانتفاضة الأولى وحتى الآن.

ومعظم هذه الهتافات مشتقة من التراث الشعبى الفلسطينى وتستخدم لحفز الطاقات والمشاركة فى تشييع جثمان الشهداء والتعبير عن الحزن على فقدانه.

وتغيرت الهتافات من حيث خطابها ومعانيها بما يتناسب مع كل مرحلة من مراحل التاريخ، ففى فترة الانتداب البريطانى كانت الهتافات تدعو إلى رحيل البريطانيين ومقاومة المنظمات الصهيونية، واشتملت على معانى التضحية بالنفس والمال كأن يضحى الرجل بحلى زوجته من أجل شراء «بارودة» ومن هذه الهتافات:

يا عربى يا ابن الأسود
بيع أمك واشترى بارود
والبارودة خير من أمك
يوم الكرب تفرج همك

وفى مرحلة الستينات والسبعينات تركزت الهتافات حول مفهوم انقاذ فلسطين ومنها قول أحد القوالين:

عبد الناصر يا حبيب.. اضرب اضرب تل أبيب

أما عن الهتافات المعبرة عن الانتفاضة فتأتى فى مغزاها معبرة عن مشاعر التضحية والفداء والصمود والكفاح المسلح مثل:

يا فدائى ع الحدود



سمعنى صوت البارود

وقد تفاعلت الهتافات الشعبية مع أرواح شهداء الانتفاضة ومنها:

يا شهيد ارتاح، ارتاح
حنانواصل الكفاح
يا شباب انضموا.. انضموا
الشهيد ضحى بدمه
وحدة وحدة وطنية
كل القوى الثورية
فليسقط غصن الزيتون
ولتحيا البندقية

وتعتمد هذه الهتافات فى بعض الأحيان على الأداء الفردى، وفى أحيان أخرى على الأداء الجماعى، بشرط أن يكون هناك «قائد قوال» يهتف والآخرون من وراءه، وبعض هذه الهتافات يقال مصاحباً بالموسيقى.

وتركز هذه الهتافات على المرجعية التاريخية، والتأكيد على الهوية، من خلال مواكبة الحدث، من مثل قولهم فى أحد الهتافات:

من بيروت لرام الله.. تحية لحزب الله
يا باراك طل وشوف.. خطف جنودك ع المكشوف
يا باراك صبرك صبرك.. فى رام الله نحفر قبرك ومن قولهم أيضاً
دوار يا زمن دوار
بعد الليل بيجى نهار

الرقص المسرحى الحديث

حسين بهجت

شهدت دار الأوبرا المصرية الشهر الماضى افتتاح الدورة الرابعة لمهرجان الرقص المسرحى الحديث الذى افتتحه الدكتور سمير فرج رئيس دار الأوبرا ورئيس المهرجان وذلك على المسرح الكبير، وشارك فى هذه الدورة أربع دول بالإضافة إلى مصر وهذه هى الدورة الأولى التى تشارك فيها أكثر من دولة حيث أن الدورة الأولى كانت بين مصر وبلجيكا والثانية بين مصر وفرنسا والثالثة بين مصر وألمانيا أما هذه الدورة فتشارك فيها مصر بجانب دول شمال أوروبا «الدول الاسكندنافية» وهى النرويج، السويد، فلندا، الدنمارك، وقد شاركت كل دولة بعرض.

وقد افتتح المهرجان بالعرض النرويجى الطريق وهو لفرقة «بيرونس جارك» والعرض يتناول علاقة الإنسان برغباته وشهواته ورغم أن المخرجة استطاعت استقدام وتوظيف المشاعر الإنسانية داخل العرض إلا أن طول العرض وتكرار المشاهد جعل الجمهور يشعر بالملل على الرغم من أن الراقصين استطاعوا التعبير بحرية عن العلاقات الاجتماعية بشكل واضح، كما تميز العرض بديكوره والقدرة على التشكيل فى الفراغ المسرحى بالإضافة إلى الأسلوب المتميز لمصممة الرقصات وقدرتها على استخدام العناصر الدرامية وقدرتها على التركيز على ما هو شخصى جداً فى حياة الإنسان وما هو ذات طابع شمولى عام للإنسان.

أما العرض الثانى فهو «خمسة أشعار لصلاح عبد الصبور» لفرقة مسرح الطليعة المكونة حديثا وقام بتأسيسها محمد شفيق الفائز بالجائزة الأولى لمهرجان المسرح التجريبى فى دورته الحادية عشرة عن عرضه حيث تحدث الأشياء، ومحمد شفيق هو أحد تلاميذ وليد عونى مؤسس الرقص الحديث فى مصر والعالم العربى والعرض كما يقول شفيق مأخوذ عن خمسة أشعار للشاعر صلاح عبد الصبور هما:

١/ أربعة أصوات ليلية للمدينة المتألمة، ٢- تقرير تشكيلى عن الليلة الماضية، ٣- رؤية، ٤- السلام، ٥- تحريرات.

وحاولت كثيرا أن أربط بين قصائد عبد الصبور وعرض شفيق فلم أجد علاقة بينهما لا فى المعنى الذى يظهر من خلال الخط الدرامى ولا من خلال تعبير وحركة الراقصين وذلك برغم جودة العرض وقدرته على التواصل مع الجمهور وتفعيل الحالة معهما بالإضافة إلى الموسيقى الجيدة المصاحبة للعرض.

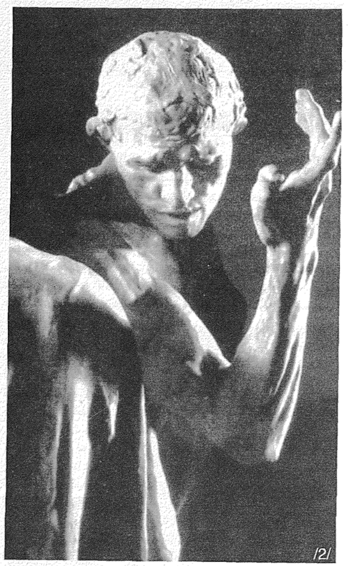
والعرض الثالث للمخرج والمصمم كريم التونسى «لمن يهمه الأمر لفرقة كريم التونسى وهو عرض ينطبق عليه مقولة «سمك، لبن.. تمر هندى» وهو أقرب إلى المسرح الهزلى ليس به أى ترابط وخلط به «الحابل بالنابل» والصالح بالطالح، وكان يريد الحديث عن كل شىء وأى شىء ولم يكن هناك خط درامى واضح فقد خلط الحديث عن الاصدقاء بالأسرة بالحب بالسلام بالتجارب الشخصية دون أن يعطى أى منهما حقه فى التناول وذلك رغم أن كريم التونسى من دارسى المسرح بالجامعة الأمريكية لكنه لم يستطيع أن يظهر فلسفة واحدة فيما يريد تناوله، غير أنه أستطاع أن يثبت فكرة واحدة عند متلقى العرض وهى أن جسد الإنسان هو الوعاء الوحيد الذى يعيش من خلاله الإنسان وعلينا أن نتقبل ذلك سواء رضينا أم لا.



العرض الرابع الذى شارك فى المهرجان كان لفرقة اديكوات من السويد وهو نودلز، والفرقة يقودها الفرنسى «فيليب بلانشاد» وقد تكونت عام ١٩٩٨، وتتميز هذه الفرقة بأن أعضاءها من الممثلين ولاعبى الاكروبات وتعتمد اعتمادا كليا على فن الارتجال والعرض يتناول علاقة الإنسان بجسده وهويته وهو عرض محكم فى كل عناصره سواء على مستوى الرقص أو التمثيل وحتى على مستوى الدراما الحركية وقد شارك فى العرض ٧ راقصين و٤ موسيقيين استطاعوا أن يشكلوا لوحة فنية رائعة.

العرض الخامس هو «الاتصال» لفرقة هانا بجالا من فنلندا تصميم وإخراج هانا بجالا ويتناول العرض فكرة الانفصال والتوحد بين البشر والبحث عن روابط أكثر قوة بينهم وأكد العرض على هذه الفكرة من خلال الاعتماد على الحركة والإطار المادى الذى تدور فيه العلاقات المتباينة وكان عرضاً غنياً بالمفردات الحركية كما أنه كان قوياً فى بنائه الدرامى والفكرى من حيث استخدام الفراغ والتوازن بين مفردات العرض المسرحى وهذا يؤكد قدرة مخرجة ومصممة العرض وخبرتها الطويلة فقد قامت هنا بجالا بتصميم وإخراج ١٠ عروض مسرحية راقصة قبل هذا العرض وحصلت على العديد من الجوائز العالمية.

كما تشارك من مصر أيضاً فرقة كريمة منصور بعرض الممر وقد شارك هذا العرض فى المهرجان الرابع للرقص الحديث بمراسليا وذلك فى أكتوبر عام ٢٠٠١ كما أنه عرض أيضا بعدة عواصم عربية، والعرض مستوحى من رائعة أم كلثوم الأطلال ويتناول مراحل تطور الإنسان وبلوغه مرحلة النضج ومروره بالأوضاع التى تفرض عليه ويقدم كل ذلك دون



تعقيدات وبشكل مبسط جداً.

وما يميز كريمة منصور عن غيرها من مخرجى الرقص الحديث أنها درست السينما وهذا أتاح لها فرصة أفضل لتشكيل صورة جيدة.

وتشارك فرقة الرقص المسرحى الدنماركى بعرض اتحاد الرجل العامل وهما فى الحقيقة عرضان متشابكان فى الخطوط الدرامية والاثنان يتناولان علاقة الجسد بالروح واختلاط النور بالظلام وقد استطاع مصمم ومخرج العرض «تيم روشتون» الوصول إلى الجمهور بكل مفرداته سواء عن طريق الحركة أو اللغة أو الموسيقى كما يشارك الفنان وليد عونى مدير المهرجان بعرض تحت الأرض وهو العرض الذى سبق وأن قدمه على المسرح الكبير بدار الأوبرا قبل ذلك، ووليد عونى هو مؤسس فرقة الرقص المسرحى الحديث بمصر بل أنه رائد هذا الفن فى العالم العربى.

/1/الفنان وليد عونى
/2/تمثال الراقص لأرجست رودان
/3/ العامل، العرض الدانماركى

/3/

الثقافة العربية

المحيط الثقافي T.V

منى الشاذلى

يوليو والفضائيات

تتسابق الآن جميع القنوات العربية فى إنتاج برامج وسهرات وحلقات خاصة عن واحد من أهم الأحداث السياسية خلال القرن الماضى..

الجميع يريد أن يتواكب مع الحدث أو ألا يتهم بالتقصير فى الاحتفال باليوبيل الذهبى للحدث الذى كانت ومازالت بصماته تظهر قطريا وإقليمياً.

إنه الاحتفال بمرور خمسين عاماً على قيام ثورة يوليو ١٩٥٢. والسباق على أشده فكل القنوات تعرض تنويهات ساخنة ومانشيتات قوية لتنوه عن سلعتها البرامجية.. التنويهات على طريقة: «نحن نفتح ملفات الثورة».. «خمسون عاماً من الأسرار».. «الأوراق السرية فى ثورة يوليو».. وغيرها من المانشيتات الرنانة التى تعطيك انطباعا بأنك - كمشاهد - ستحصل على معلومات جديدة، وتضاف لك جوانب لم تعرض من قبل، وتقدم لك وثائق تحكى ما خفى عنك، أو تستضيف لك من لم يتحدثوا من قبل، ولكن وللأسف الشديد عندما تجلس أمام شاشة التليفزيون لتتابع تلك البرامج تجد أن كل ما يقال فيها الآن هو بالضبط ما قيل من ٢٠ و٣٠ سنة مضت «نفس الكلام الإنشائى.. نفس الصور الوثائقية. نفس الضيوف عن رجال ثورة يوليو، ونفس النقاط والأسئلة التى تلوكها وسائل الإعلام منذ سنوات: من قام بالثورة؟.. كيف طرد الملك» علاقة محمد نجيب الفعلية بالثورة، نكسة ٦٧... إلى آخره من المحاور التى حفظها الناس وباتوا يملون من تكرارها.

أى أن جديدا واحدا لم يضف هذا العام.. لم تبذل محاولات جادة لكشف وثائق حقيقية، لم يحاول أحد أن يجتهد (علميا) للخروج ببعض النتائج الموضوعية عن تأثير هذه الثورة اجتماعيا واقتصاديا.

لم تحاول وسائل الإعلام أن تتفاعل وتتعاون مع مراكز البحوث السياسية والاجتماعية للخروج بتحليلات عن مدى تأثر سلوك الفرد فى ظل هذه الثورة. لم يبذل مجهود لعمل استفتاء موسع لمعرفة الصورة الذهبية لثورة يوليو عند المواطن المصرى.

البرامج التليفزيونية لم تحاول طرح محاور جديدة تثرى المشاهد وتتواكب مع ذكرى مرور خمسين سنة على هذا الحدث.. محاور تحاول أن تحلل السلوك البوليسى للثورة الذى تعاملت به مع الجميع الأصدقاء قبل الأعداء.. تأثير الحياة الشخصية لقادة الثورة على اتجاهاتهم السياسية من التحولات الصحفية والفنية التى شهدتها (بعيوبها ومحاسنها) التى صاحبت تلك الفترة.

من ناحية أخرى لم يتم التنقيب عن شرائط إذاعية وتليفزيونية لم تذع من قبل تؤرخ لتلك الفترة.. مواد تليفزيونية أو سينمائية تحمل زيارات سياسية أو بيانات مهمة أو مقابلات مع الزعماء العرب.. فللأسف لا يعرض لنا سوى بيان تأميم قناة السويس.. وبيان تنحى الرئيس عبد الناصر. عملية تنقيب موسعة كهذه إذا تمت سنحصل على كنز تليفزيونى تاريخى يمكن أن نتشارك فيه مع عدد كبير من الدول العربية.

لقد كنت ساذجة عندما تصورت أن مرور خمسين عاما على قيام الثورة مبرر كاف لاستنفار جميع العناصر التليفزيونية لتقديم أعمال غير تقليدية تليق بالحدث... كنت أعتقد أن مناسبة مهمة كهذه تستطيع أن تستحث العاملين فى القنوات التليفزيونية الأرضية والفضائية وتستفزهم ليتخلوا عن تقليديتهم فى التناول ويحاولوا أن يتخلوا عن تصورهم الدائم للاحتفال بمثل تلك الأحداث وهو عمل لقاءات مطولة مع شخصيات ظهرت عشرات المرات لتقول نفس الكلام.

للأسف الاحتفال بمرور ٥٠ عاماً على قيام ثورة ٢٣ يوليو نحتفل به على طريقتنا الخاصة.. وهى الطريقة التى نتعامل بها مع كل شىء.. إنها طريقة الاستسهال و(سلق البيض).

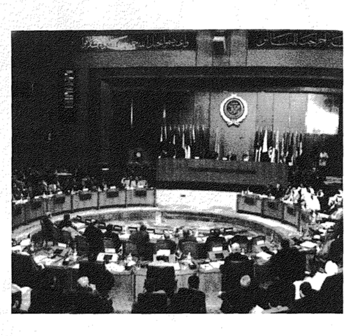


كلام صحيح.. كلام خطأ

كلنا نتذكر الخطة الإعلامية الاستراتيجية العربية.. تلك الخطة السحرية التى وضعت فى يوليو ٢٠٠٠، وكان ذلك فى الدورة الطارئة لمجلس وزراء الإعلام العرب. وقد أسفرت هذه الخطة الجهنمية عن قرارات رنانة يمكن - إذا نفذت - أن تغير كثيرا فى الرأى العام العالمى تجاه قضيتنا.

وتوالت اجتماعات وزراء الإعلام على مستوى القمة... وتوالت معها القرارات الجريئة حتى وصلنا إلى مؤتمر الإعلام العربى الأخير..

أعلن وزير الإعلام المصرى أنه تم توظيف كافة وسائل الإعلام المصرى من قنوات فضائية وأرضية وإذاعات للدفاع عن القضية الفلسطينية، وقال صفوت الشريف كفانا بكاء على اللبن المسكوب، لقد سئمنا الحديث وحان الوقت للعلاج، ودعا الجميع إلى غلق ملفات جلد الذات وتبادل الاتهامات... (كلام جميل).



الأردن أعلنت من خلال وزير إعلامها محمد العدوان أن الدول العربية لا تنقصها أبدا الامكانات المادية والبشرية ولكن ما تفتقده فعلا هو توحيد الجهود المبعثرة هنا وهناك.. (أيضا كلام جميل).

السعودية أعلنت عن طريق وزير إعلامها فؤاد الفارسى استعدادها الكامل للمساهمة فى تنفيذ الخطة الإعلامية الاستراتيجية وذلك بتقديم مبلغ ٣٦ر٣ مليون دولار على شرط أن تدفع الدول العربية الأخرى... (كلام معقول).

وزير الإعلام اللبنانى قال: نشعر كوزراء إعلام عرب أننا أمام امتحان ثقة جديد أمام شعوبنا.. فالجميع يسألنا ماذا فعلتم؟ الإعلاميون والمواطنون يسألون أين أنتم يا وزراء الإعلام.. واعترف إننا لم ننفذ شيئاً على المستوى الجماعى بحجم القرارات والمسئوليات... (كلام صريح).

وبروح النقد الذاتى قال وزير الإعلام السورى عدنان عمران إننا جميعا نلاحظ أن العمل الإعلامى العربى المشترك يسير خطة البيانى بشكل تنازلى مع ازدياد العدوان الإسرائيلى على الشعب الفلسطينى وأثناء الحملية الدولية المتهمة لنا بالإرهاب... (كلام صحيح).

والحق يقال.. إن كلمة كل وزير من وزراء الإعلام تقدر بالمال لما فيها من قوة وعمق وشجاعة.. ولكنها فى النهاية ظلت كلمات تطير فى الهواء.. فلا نقود جمعت (أعنى الـ ٥ر٢٢ مليون دولار المقررة)، ولا دول عربية دفعت، ولا قنوات ناطقة بالانجليزية انطلقت، ولا مرصد عربى يجمع ويرد على الإعلام الغربى أنشىء... كل ما تم تنفيذه هو... الكلام.. فالمحصلة حتى الآن صفر. وما زال الوضع كما هو عليه... وما زالت الشحرورة صباح تغنى على جميع الموجات: كلام.. كلام.. كلام بس.. ما باخدش منك غير كلام».

قرداحى والشعر الأبيض...

ثلاث لقطات للمذيع چورچ قرداحى تحكى لنا علاقته بالشعر الأبيض (الشيب) وبالتبعية علاقة الجمهور بچورچ نفسه...

١- اللقطة الأولى..

فى البداية ومع انطلاق برنامج من سيربح المليون كان لون شعر چورچ قرداحى أقرب إلى اللون الرمادى. حيث كان الشيب يغزو معظم شعره معطيا انطباعا عن وقار المذيع وعن خبرته. وبالرغم من كثرة الشعر الأبيض إلا أن إعجاب المشاهدات كان كبيراً.

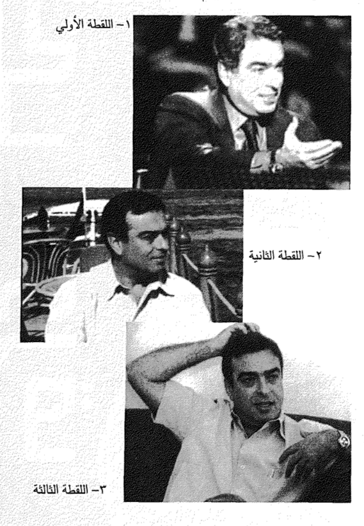
٢- اللقطة الثانية..

بعد نجاح البرنامج وصعود نجم قرداحى بشكل كبير، وبعد أن أصبحت صورته تزين وتروج لسلع كثيرة. قرر(أوقرروا له) أن يصبغ شعره كى يغطى الشعر الأبيض فيبدو أصغر سناً. الغريب أن نسبة إعجاب النساء به تناقصت بعد أن تخلى عن الشيب.

٣- اللقطة الثالثة..

فى الفترة الأخيرة يبدو أن چورچ أدرك أنه لا بد أن يستعيد الشعر الأبيض كى يستعيد الإعجاب.. وهذا ما تستطيع المشاهدات أن يدركنه بسهولة، فالشكل النهائى (أو الجواب النهائى) الذى استقر عليه چورچ هو الإمساك بالعصا من المنتصف، وهو الظهور بشعر أسود كالح مع الابقاء على الشيب فقط فى السوالف.

ملحوظة: هذه اللقطات لا يهتم بها ولا يتابعها سوى النساء فقط.



١- اللقطة الأولي

٢- اللقطة الثانية

٣- اللقطة الثالثة


نوافذ على الورق

المتابعات النقدية

/١/ عبدالقادر القط ناقدا
/٢/ترجمة الشعر إلى العربية
/٣/ سلطة النموذج
/٤/ نوة الكرم

الشعر

/١/التى نامت نوم الكهف
/٢/ خريف
/٣/ خلف ثلاثة حدود
/٤/ منحنى ليس للسقوط

القصة

/١/ حافة الجبل
/٢/ الغربان
/٣/ الساحر
/٤/دراجة بصندوق أمامى

عبد القادر القط ناقدا

د. جابر عصفور

عبد القادر القط (١٩١٦ - ٢٠٠٢) واحد من ألمع تلامذة طه حسين (١٨٨٩ - ١٩٧٣) الذين تأثروا بمشروعه الأدبى والثقافى، شأنه فى ذلك شأن محمد مندور (١٩٠٧ - ١٩٦٥) ولويس عوض (١٩١٥ - ١٩٩٠) وعبد العزيز الأهوانى (١٩١٥ - ١٩٨٠) وسهير القلماوى (١٩١١ - ١٩٩٧) وشكرى عياد (١٩٢١ - ١٩٩٩) وغيرهم من أبناء طه حسين وبناته الذين تلقوا العلم على يديه فى كلية الآداب بالجامعة الأم، الجامعة المصرية التى أصبحت جامعة القاهرة، واقتربوا منه فى مجالات الممارسة المختلفة، وظلوا أوفياء لما يمثله الأستاذ، كل على طريقته وفى مدى توجهه الخاص، على امتداد الرحلة التى سبقوا فيها عبد القادر القط إلى الرحيل عن دنيانا.

وقد أخذ هؤلاء عن أستاذهم - بدرجات متفاوتة وتجليات متباينة بالطبع - التميز فى عملهم الأكاديمى، والريادة فى مجالاتهم النقدية، والمعرفة العميقة بالتراث، والانطواء على رغبة الممارسة الإبداعية أو الكتابة الأدبية، وحيوية المتابعة المستمرة لما يحدث فى العالم، والاستجابة الواعية إلى المتغيرات الاجتماعية والثقافية، وروح التسامح واحترام حق الاختلاف. ويقترن بذلك إيمان راسخ بضرورة الاسهام فى الحياة الثقافية وعدم الانغلاق على التخصص الضيق داخل أسوار الجامعة. أقصد إلى ذلك الإيمان الذى يتطلب الشجاعة فى مواجهة التقاليد الجامدة للمجتمع المحافظ، والدفاع عن التيارات الجديدة بما يجعل من المعاصرة وجها آخر للأصالة، وذلك فى أفق رحب من قيم الحرية والعقلانية.

ولذلك يشبه المشروع الأدبى لعبد القادر القط مشروع أستاذه الذى يبدأ منه، ولا يقتصر عليه، بل يمضى إلى ما يغدو استجابة لمتغيرات الواقع والعالم، فى حيوية لم تعرف الانغلاق أو النكوص عن قيم البدايات الأصيلة.

وينبنى هذا المشروع على محاور ثلاثة.

أولها: الوعى بالتراث وعدم الانقطاع عنه.

وثانيها: الانفتاح على الثقافة الأوروبية والتفاعل معها.

وثالثها: الإخلاص للواقع الحى فى مدى الممارسة الأدبية والثقافية. وتتضافر هذه العناصر معا بما يؤسس منظومة متجاوبة العناصر، متفاعلة المكونات، تبين عن وعى نقدى يجعل من المعاصرة التجسد الحى للأصالة. ويترتب على ذلك أن يغدو الانتساب إلى تيار بعينه فى الواقع نقطة البدء والمعاد، سواء فى الحركة إلى الماضى التراثى الذى لا بد من فهمه لإدراك تأثيره فى الحاضر أو امتداده فيه، أو الحركة إلى الآخر الأجنبى الذى لا بد من الإفادة منه، والتفاعل مع انجازاته بوضعها موضع المساءلة، وذلك من منظور الانتماء فى الواقع الحى الذى يموج بالصراع.

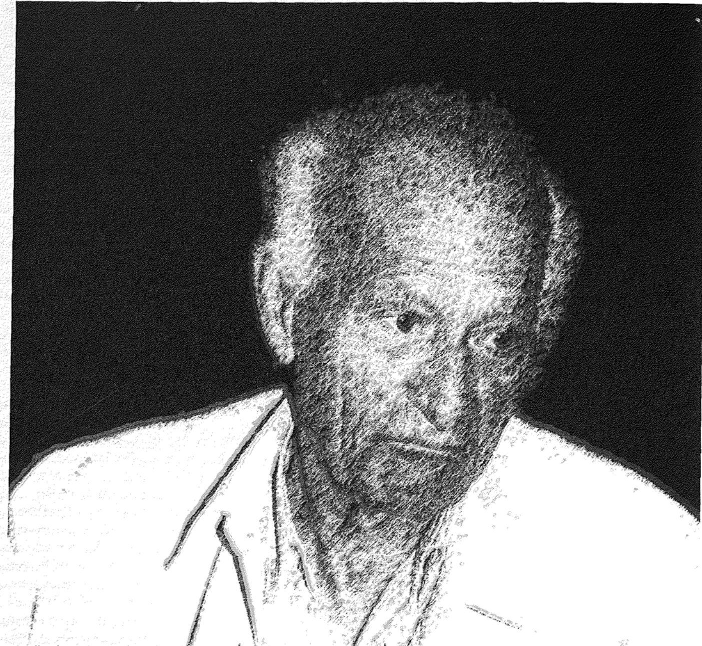
وكانت الحركة إلى الماضى التراثى هى المجلى الأول، من حيث الزمن، فى تعاقب الممارسة النقدية لمشروع عبد القادر القط، منذ أن تخرج فى قسم اللغة العربية بكلية الآداب - جامعة القاهرة - سنة ١٩٣٨، ومنذ أن عمل أمينا بمكتبة الجامعة فى ا لعام التالى لتخرجه إلى أوائل سنة ١٩٤٥، حيث أوفد فى بعثة إلى جامعة لندن لنيل درجة الدكتوراة فى (مارس) ١٩٤٥، وظل هناك إلى أن حصل على درجة الدكتوراة فى شهر (أغسطس) ١٩٥٠ فى موضوع «مفهوم الشعر عند العرب، كما يوضحه كتاب الموازنة للآمدى». وهو موضوع يكشف عن البداية السليمة للتجديد حسب الصيغة التى أوجزها أمين الخولى بقوله: أول التجديد قتل القديم فهماً.

وقد بدأ عبد القادر القط حياته الأدبية بكتابة الشعر مثل أستاذه طه حسين الذى هجر الشعر إلى القصة والرواية. أما القط فقد ظل مخلصا لكتابة الشعر منذ أن كان طالبا بقسم اللغة العربية، متأثرا بالأصوات الرومانسية عالية الصدى فى زمنه، من أمثال شعراء أبولو (الشابى، وعلى طه، وناجى..إلخ) وجامعات المهجر الشمالى والجنوبى (جبران، ونعيمة، وإيليا أبو ماضى.. إلخ) وظل يواصل كتابة الشعر الذى لم ينقطع عن إبداعه فى سنوات البعثة، بل بعد أن عاد من بعثته إلى القاهرة، وتسلم عمله مدرسا بقسم اللغة العربية بكلية الآداب فى جامعة عين شمس عند انشائها سنة ١٩٥١. وقد جمع ما انتقاه من قصائد هذه المرحلة فى ديوان شعر أطلق عليه اسم «ذكريات شباب». وظل الشعر فى خلده، لا يفارقه، بل سعى إلى النظم بالعامية فى سنواته الأخيرة، ولكن ظل يتحرج من نشر شعره اللاحق، ربما بسبب الجذور الرومانسية التى لم تفارقه، والتى بدت غريبة بعد التغيرات الجذرية التى حدثت للقصيدة العربية فى النصف الثانى من القرن العشرين.

نقد الشعر

وإذا كانت البداية بالشعر قادته إلى التراث، والحوار الإبداعى معه، فإنها أفضت إلى ضرورة مراجعة المفهوم التراثى للشعر، ومن ثم اختيار نقد الشعر فى التراث النقدى موضوعا لرسالة الدكتوراة، واختيار كتاب «الموازنة بين الطائيين: أبو تمام والبحترى» لأبى الحسن الآمدى نموذجا يمكن من خلال دراسته - فى خصوص آرائه - دراسة عموم الآراء التى تكون منها مفهوم الشعر السائد فى التراث النقدى. وكان اختيار كتاب الآمدى يعنى الانحياز إلى تيار النقد التطبيقى الذى يعتمد الذوق المدرب على قراءة النصوص الإبداعية والعارف بأسرارها التقنية، كما كان يعنى الانصراف عن تيارالنقد النظرى الذى اعتمد المنطق واقترب من الفلسفة، وتباعد فى تنظيره عن عفوية التناول الذوقى المباشر للنصوص الشعرية، وذلك على نحو ما رأى القط فى كتابات قدامة بن جعفر «نقد الشعر» وكتابات غيره من البلاغيين الذين تباروا فى شرح تلخيص كتاب «المفتاح» للسكاكى. وبقدر ما كان الانحياز إلى النقد التطبيقى تعبيرا عن موقف نقدى، يحرص على المقاربة الذوقية المباشرة للنصوص، كان هذا الانحياز تجسيدا لمعيار قيمى لا يقبل من الشعر إلا ما صدر عن القلب وخاطب القلب فى الوقت نفسه.

وانتهى القط فى رسالته إلى الهجوم على شعرالمديح، وبخاصة الملابسات الاجتماعية التى أفضت به إلى المبالغة، وأدت إلى انحدار الشعر العربى بأسره. وأصبح واضحا فى وعى القط، من خلال رسالة الدكتوراة، أن الأصل فى الشعر هو الوجدان الفردى، وأن الأساس فى حيويته الارتباط بقدرة الشاعر على التعبير عن ذاته فى حرية، تخلو من قيد المنفعة الضيقة أوالدعاية الفجة أو الملق الكاذب وكان الإطار المرجعى فى مناقشة القضايا،



وتحديد درجات القيمة الإبداعية، نظرية التعبير التى سبق القط إليها أستاذه طه حسين وزميله الأكبر سنا محمد مندور الذى سبقه إلى دراسة التراث النقدى للشعر، واهتم مثله بدراسة الآمدى بوصفه قطبا من أقطاب مدرسة التذوق السليم، وذلك على نحو ما نرى فى كتابه «النقد المنهجى عند العرب» الذى مضى فى أفق لم يتعارض معه، جذريا، الأفق الذى مضى فيه، بعده، القط فى أطروحته التى أصلت فى وعيه النقدى الإيمان بنظرية التعبير، لكن فى مراحلها المتطورة.

ودليل ذلك موافقة محمد مندور على ضرورة تخلص الشعر من «الطرطشة العاطفية» أو «الهشاشة العاطفية» والغوص فى معانى الوجود ومشكلاته مع الحفاظ على روح الشعر: الوجدان الفردى الذى أشار إليه عبد الرحمن شكرى فى بيته الشهير:

ألا يا طائر الفردوس: إن الشعر وجدان.

ولكن القط - من ناحية مقابلة - يخالف محمد مندور فى جعل خاصية «الهمس» إطارا مرجعيا لتحديد الشعر. وكان مندور قد رأى فى شعر المهجر نموذجا حيا للشعر المهموس الذى هو نقيض شعر الخطابة، وقرين نجوى الروح فى رقتها، ولكنه نفى عن الهمس صفة الضعف، فالشاعر

القوى هو الذى يهمس فتحس صوته خارجا من أعماق نفسه فى نغمات حارة، كما أنه عدو الخطابة التى تغلب على الشعر فتفسده وتبعده عن الصدق، وغير الارتجال الذى يقترن بالتدفق العفوى الذى يأتى بأى شيء، فالهمس إحساس خاص بتأثير عناصر اللغة واستخدام تلك العناصر فى تحريك النفوس وشفائها مما تجد.

وذلك تصور لم يقبله على علاته القط الذى ظل يرى فى «الهمس» مصطلحاً ملتبسا، كما ظل يرى أن من الشعر ما يصدر عن جيشان عاطفى قوى يقتضى حدة إيقاع وقوة عبارة. وتوقف عند نقد مندور لقصيدة ميخائيل نعيمة «أخى» («فى الميزان الجديد») ورأى فيه نقدا انطباعيا، لا يكفى للكشف عن جماليات القصيدة على أسس موضوعية، فمثل هذا الكشف يحتاج إلى نهج جديد، يبدأ من نظرية التعبير، ولا يتوقف عندها، بل يسعى إلى الإفادة من النقد الذى أصابها على أيدى النظريات الموضوعية فى الفن، وبخاصة نظرية «النقد الجديد» التى اقترب عبد القادر القط هونا من مدخلها التقنى فى دراسة نص العمل الفنى.

القط والنقد الاوروبى

ويفضى هذا الاقتراب إلى المحور الثانى من مشروع عبد القادر القط النقدى، فى تفاعله والنقد الأوروبى، والصلة بتياراته الإبداعية فى الوقت نفسه، فقد وقع طوال سنوات بعثته تحت تأثير الأصوات النقدية الأوروبية التى لم تقطع علاقتها بنظرية التعبير، وسعت إلى تعديلها وتطويرها. وسرعان ما قادته هذه التعديلات إلى معرفة «النقد الجديد» الذى ازدهر فى انجلترا والولايات المتحدة، وكان من رواده ت. إس. إليوت، ومن أعلامه أى. إيه. ريتشاردز وتلميذه إمبسون، فضلا عن ف. ر. ليفز فى انجلترا، وفى أمريكا: كلينث بروكس، ومـزات، آلان تيت، وارن، جـون كرورانسوم الذى استمد التيار النقدى كله اسمه من كتابه «النقد الجديد» الذى صدر سنة ١٩٤١.

ولم يوغل عبد القادر القط فى التأثر بهذا النقد، أو الأخذ عن أحد من أعلامه، كما فعل رشاد رشدى أو تلاميذه الذين تابعوه بإحسان أوغير إحسان. ويبدو أن سبب عدم إيغاله فى الأخذ عن هذا النقد، والحفاظ على أصوله التعبيرية، هو ما ينطوى عليه هذا النقد من خطر عزل الأعمال الأدبية عن سياقاتها الفردية والاجتماعية، والإسراف فى الإيمان بمبدأ أن الأعمال الأدبية توجد ولا تعنى، وأنها كيانات جمالية قائمة بنفسها، مستقلة عن كل ما عداها بوصفها علاقات جمالية لا تتطلع إلا إلى ذاتها، ولا يرى منها الناقد إلا ملامحها الشكلية التى تؤكد أن الفن فرار من الشخصية واطراح للنزعة الإنسانية.

ولا شك أن ما فى أصول نظرية التعبير من وصل العمل الفنى بوجدان صاحبه، والتسليم ضمنيا بتأثر هذا الوجدان بالواقع الاجتماعى السياسى، هو الذى قاد القط إلى رفض الانغماس فى النزعة التقنية للنقد الجديد، والاقتراب - بدل ذلك - من النظريات التى أكدت ضرورة الصلة بين «الأدب والحياة» أو «الأدب والواقع الاجتماعى» وغير ذلك من الشعارات التى رفعتها الطليعة النقدية اليسارية طوال الخمسينيات والستينيات، وهى الشعارات التى وجدت صدى فى وعى القط الذى ظل منطويا على أصوله الزراعية بوصفه منتسبا إلى أسرة ريفية فى إحدى قرى محافظة الدقهلية، وبوصفه مخلصا لأفكار طه حسين عن العدل الاجتماعى بما لا يتعارض مع معتقداته الليبرالية.

وذلك في سياق انبعثت فيه استجاباته المتعاطفة مع المتغيرات الاجتماعية والسياسية التي أفضت إليها ثورة (يوليو) سنة ١٩٥٢، خصوصا ما ارتبط منها بالعدل الاجتماعي، وما واكبها من دعاوى أدبية، تؤكد ضرورة إسهام الأدب في تحرير الواقع من قيوده الجامدة.

وقد نتج عن ذلك صدام عبد القادر القط مع أصحاب مدرسة الفن للفن، ومع مدرسة رشاد رشدي داعية «المعادل الموضوعي» وداعية انغلاق الأعمال الأدبية على نفسها. وكان القط في هذا الصدام أقرب إلى لويس عوض ومحمد مندور ومحمد غنيمي هلال من الذين دعوا إلى ارتباط الأدب بالحياة، وأكدوا ضرورة الالتزام برؤية اجتماعية ايجابية في الإبداع.

وقد ظهر أثر ذلك واضحا في المقالات التي نشرها في مجلة «الشهر» التي كان يصدرها سعد الدين وهبه، وفي غيرها من المجلات والجرائد التي جعلت من اسم عبد القادر القط اسما لامعا منذ الخمسينيات، خصوصا في ارتباطه بالدعوة إلى النزعة الايجابية في الأدب، وهي الدعوة التي هاجم على أساسها الروايات الرومانسية التي كان يكتبها في ذلك الوقت محمد عبد الحليم عبد الله ويوسف السباعي، وذلك على نحو ما تجلى في كتابه الأول: «في الأدب المصري المعاصر» الذي كان بطاقة التعريف الأولى للناقد المشتبك بالحياة الواقعية للثقافة والأدب.

ومن المؤكد أن هذا الاشتباك لم يمنع القط من الاشتراك في ترجمة الأعمال الكاملة لشكسبير، وهو المشروع الذي أشرف عليه أستاذه طه حسين، فترجم: هاملت، وريتشارد الثالث، وبريكليس. وترجم بعد ذلك رواية الكاتب الأمريكي ثورنتون وايلدر «جسر سان لويس راي»، ومسرحية تينيسي ويليامز «صيف ودخان»، وقصص بوشكين «حكايات إيڤان بلكين»، وكتاب الناقد الروسي يرميلوف عن «تشيكوف»، ومسرحية الكاتب الأمريكي ريتشاردسون «الابن الضال»، ومسرحية وليام سارويان «أجمل أيام حياتك»، ومسرحية هنري جيمس «الوارثة» التي قدمها المسرح القومي في مصر.

وقد زادته هذه الترجمات خبرة بفن الترجمة، ووعيا بتقنياته اللازمة. واهتماما بجوانبها الهيرمنيوطيقية، وحرصا على تدريسها، وذلك على النحو الذي انتهى به، في التسعينيات، إلى تقديم دراستين مطولتين: أولاهما عن «قضية المصطلح» المترجم بوجه خاص، وثانيهما عن ترجمات ثروت عكاشة لكتب جبران الخمسة عن الانجليزية.

وكان واضحا لكل من يتابع ممارسة عبد القادر القط التي امتدت إلى أكثر من نصف قرن أن ارتباطه بالواقع الحي كان يجذبه إلى مشكلات هذا الواقع في تجلياتها الأدبية على وجه الخصوص، ولذلك لم ينغلق على نفسه في المؤلفات الأكاديمية التي لا يجاوز تأثيرها أسوار الجامعة، وإنما سعى إلى الاسهام المستمر في الحياة الثقافية، والانغماس في قضاياها ومعاركها، مجسدا رسالة أستاذه طه حسين الذي تعلم منه أن معنى الجامعية الحقة لا يكتمل إلا باسهامها في تغيير الواقع خارجها، والسعي إلى ا لارتقاء به فكرا وثقافة وإبداعا وعملا سياسيا واجتماعيا.

صحيح أن القط لم يندفع في العمل الاجتماعي العام، ولم ينغمس في الممارسة السياسية على نحو ما فعل أستاذه طه حسين، وذلك بسبب الظرف الاجتماعي السياسي المتحول في عالم ثورة (يوليو) من ناحية، وبسبب طبيعته الشخصية من ناحية ثانية. ولكنه انغمس بكيانه كله في الحياة الثقافية بندواتها ومجلاتها وجرائدها ومؤتمراتها وقضاياها ومشاكلها.

وأتصور أنه كان يجيب بهذا الانغماس عن السؤال المهم: أمن الخير للناقد أن ينعزل عن الحياة حوله داخل قاعة المحاضرات، أو قاعة المكتبة، فيخرج كتابا وراء غيره، دون تأثير فاعل في الحياة من حوله، أم يقتحم الحياة خارج أسوار الجامعة حتى بمحاضراته داخل الجامعة، ماضيا في ممارسة دوره الثقافي الذي يسهم في تطوير هذه الحياة، والتأثير فيها بالكتابات التي تصدر عنها لتعود إليها؟!

وكانت إجابة القط متجسدة في ممارساته التي انطلقت من الجامعة إلى الحياة، ومن الحياة إلى الجامعة، في مراوحة لم تتوقف، خصوصا في حرصها على نقل مشكلات الثقافة الفعلية في الحياة إلى الجامعة، ورصانة الدرس الجماعي إلى خطاب الحياة الثقافية، وذلك طوال سنوات حياته المديدة التي امتدت لعامه السادس والثمانين.

وكان من نتيجة هذا الانغماس أنه لم يتابع دراساته في التراث الأدبي والنقدي على نحو منتظم، واكتفى بدراستين مطولتين عن التراث النقدي، نشر أولاهما في الكتاب التذكاري الذي أعده تلامذة طه حسين بمناسبة بلوغ أستاذهم سن السبعين، في آخر الخمسينيات، وكانت هذه الدراسة تطويرا لأطروحاته في رسالة الدكتوراة التي ترجمها بعد ذلك بسنوات ابن أخيه: عبد الحميد القط، ونشر الثانية في مجلة «فصول» سنة ١٩٨٣ نتيجة إلحاحي عليه بضرورة الإسهام فيها أيام أن كنت نائبا لرئيس التحرير.

واكتفى من دراسة التراث الأدبي بكتابه «في الشعر الإسلامي والأموي» الذي كان تجسيدا لمدخله «التعبيري» في نقد الشعر من ناحية، وممارسة نقدية لإيمانه بالوجدان الفردي في الإبداع من ناحية موازية.

الاتجاه الوجداني

ولا شك أن هذا الإيمان كان وراء كتابه «الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر» الذي أعده أهم كتبه، من حيث الدلالة على منهجه النقدي الخاص، ورحابة أفقه «التعبيري» الذي يؤمن بمتعة القراءة النقدية التي تدفع القارئ العادي إلى المشاركة فيها، واستعادة المتعة نفسها بقراءة النقد. وقد تتبع القط، في هذا الكتاب الضخم، شعر المدرسة الرومانسية العربية، بادئا بإرهاصاتها الأولى عند شعراء الإحياء، البارودي وشوقي والرصافي، معرجا على ريادة مطران، متنقلا ما بين الاسهامات المصرية والعربية، حريصا في كل الأحوال على قراءة النصوص الشعرية نفسها، والغوص في عوالمها الوجدانية، واصلا البعد الوجداني للنص بالبعد الوجداني للذوق المدرب عند الناقد الذي خبر الشعر كتابة ودرساً، وتتبع تقاليده القديمة والحديثة، متقلبا ما بين مدارسه الحديثة التي لم تنسه حبه الأول لشعر الوجدان ونظرية التعبير.

وكانت قراءاته للقصائد قراءة سلسلة، تنطوي على التعاطف بين القارئ والمقروء، والرغبة في توصيل متعة القراءة - بالأدوات اللازمة - من القارئ الناقد إلى القارئ العادي، كما لو كان الناقد قارئا لقارئ. بعيدا عن تعقيد المصطلحات والنظريات البنيوية وما بعد البنيوية التي ظل نافرا منها، مختلفا معنا - نحن أبناء الجيل الذي تتلمذنا عليه على نحو مباشر، أو غير مباشر - في أهميتها وجدواها. ولم يكن يتردد في تحذيرنا من مخاطرها، ولكن مع الإنصات إلى دفاعنا عن النظريات النقدية الأجد، وترك الحرية لنا في اختيار ما نشاء في مدى تجريب هذه النظريات على مستوى الممارسة.

وكانت حجة القط المتكررة في مناقشاته معنا حول هذه النظريات

ترجع إلى إحساسه بعدم ملائمتها لواقعنا الثقافى، وأنها تغترب بالأدب عن قراء النقد الذين ينبغى أن نسعى إلى توسيع دوائرهم. ولم نكن نقبل هذه الحجة على علاتها، ولكنى كنت أراها دليلا على تشبثه بمفهومه الخاص عن الواقع الثقافى الحى الذى ظل مرتبطا به، غير منعزل عن حركته.

وكان هذا التشبث السبب الذى قاده إلى بعض أفق «النقد الثقافى» دون أن يدرى فى سنواته الأخيرة، ومن غير أن يتوفر على قراءة أصول هذا النقد وتطبيقاته، فقد انتهى إلى ما انتهى إليه على نحو عفوى، خصوصا بعد أن أدرك أهمية شاشة «التليفزيون» فى تكوين الوعى الاجتماعى والثقافى، وتشكيل الوجدان الفردى فى إطار هذا التكوين. ولذلك أقبل على دراسة الدراما التليفزيونية، والكتابة المتواصلة عنها، فأصبح رائدا فى هذا الاتجاه، وموصلا لقيمة هذا الفن الجديد الذى اعتاد النقاد العرب على الانصراف عنه وعدم تقدير أهميته، فكان أول ناقد كبير يولى عنايته للدراما التليفزيونية، خصوصا فى تقنياتها النوعية التى تتراوح بين الضرورة والفن، أو الرمز والواقع، أو الميلودراما والدراما، أو الأدب والوعظ الخطابى، أو تقنيات الكتابة وتقنيات المشاهدة. وحمل كتابه الأخير «الكلمة والصورة» العديد من المقالات التى تدل على وعيه بأننا نعيش فى عصر «الصورة» من ناحية، وحرصه على متابعة الأثر الثقافى للإبداع النوعى الذى تبثه أجهزة التليفزيون فى الوعى الجمعى لأبناء المجتمع من ناحية موازية.

وأتصور أن ارتباط القط بتحولات الواقع الثقافى وسعيه إلى توجيه هذه التحولات، كان واضحا منذ البداية، فى الخمسينيات، خصوصا فيما كتبه عن يوسف السباعى الذى ظل يتهمه بالشيوعية، وما أبعده عنها، وتسبب فى منعه من السفر إلى الخارج فى سنة من سنوات الخمسينيات. ولكن نزوعه النقدى المعادى لرومانسية السباعى ظل مستمرا، وظل إيمانه بعلاقة الأدب بالحياة قائما. ظهر فيما كتبه عن رشاد رشدى ومدرسته، فى مطلع الستينيات، وما كتبه عن لويس عوض فيما رآه إسرافا فى استخدام النقد الأسطورى فى قراءة ديوان صلاح عبد الصبور «أحلام الفارس القديم» فى منتصف الستينيات.

معركة الشعر الحر

وأضيف إلى ذلك المعارك التى خاضها ضد خصوم الشعر الحر، طوال الخمسينيات والستينيات، فكان بكتاباته المدافعة عن هذا الشعر، واحدا من أبرز المؤصلين لتوجهات الشعر الحر والمشجعين على تنوع تياراته، وذلك فى مواجهة العقاد الذى نفى القصيدة الحرة من لجنة الشعر بالمجلس الأعلى لرعاية الآداب والفنون (المجلس الأعلى للثقافة حاليا) وأحالها إلى لجنة النثر للاختصاص، وفى مواجهة كل الهجمات اللاحقة، وأهمها الهجمة التى قادها صالح جودت وأعضاء لجنة الشعر فى «العريضة» التى رفعوها إلى رئيس الجمهورية، فى نوفمبر ١٩٦٤، متهمين شعراء القصيدة الحديثة بالقرمزية والكفر والخيانة الوطنية. وقد جمع القط الكثير من مقالات هذه المعارك فى كتابه «قضايا ومواقف»، الذى يؤكد انغماسه فى مشكلاته ثقافتنا المتغيرة، وانتمائه إلى التيار المستنير فيها بدفاعه عن قيم الحرية والعقلانية. ومن ثم دفاعه عن الالتزام الأدبى الذى يصل بين الأدب والمجتمع بما لا ينفى حرية الأديب.

وتنتسب محتويات كتاب «قضايا ومواقف» إلى سياق التعاطف مع التجديد، وهو التعاطف الذى ظل يميز نقد عبد القادر القط منذ السبعينيات إلى اليوم، فقد كتب عن شعراء المقاومة الفلسطينية بين الفن والالتزام، محللا نصوص محمود درويش وسميح القاسم وتوفيق زياد، وانتقل من قصيدة العامية فى دواوينها المتميزة إلى قصيدة الشعر الحر لجيل محمد إبراهيم أبو سنة، ومن الشعر الحر إلى القصة القصيرة والرواية فى تتابع أجيالهما، غير مغفل فن المسرح وفن الترجمة. وحمل كتابه «فى الأدب العربى الحديث» الذى صدر سنة ١٩٧٧ ما يؤكد حرصه على متابعة الإبداع الجديد، وهو الحرص نفسه الذى تجلى فى السياسة التى اتبعها عندما رأس تحرير أربع مجلات أدبية: الشعر (١٩٦٤ - ١٩٦٥) والمسرح (١٩٦٦ - ١٩٦٧) والمجلة (١٩٧٠ -١٩٧٣) وإبداع (١٩٧٣ - ١٩٩٢). ولا أنسى أنه أسهم فى تعريف القراء المصريين بقصائد السياب التى نشرها فى مجلة «الشعر» مع أقرانه من أعلام رواد الشعر الحر على امتداد الوطن العربى.

وأشهد أنه كان حفيا بنا نحن الذين ننتسب إلى الأجيال الجديدة من النقاد، فهو الذى سمح بنشر أغلب مقالاتى فى مجلة «المجلة» التى بدأت الكتابة فيها أيام يحيى حقى الذى سبقه فى رئاسة تحريرها، وهو الذى فتح الباب لقصائد شعراء السبعينيات فى مصر، عبد المنعم رمضان وأحمد طه وحلمى سالم وحسن طلب ومحمد سليمان وغيرهم، وخصص فى مجلة «إبداع» بابا خاصا بعنوان «تجارب»، كان النافذة التى أطل منها شعراء السبعينيات على المشهد الثقافى المصرى العربى.

ورغم أنه ظل متحفظا على «قصيدة النثر» كثير الجدال معى، ومع كل من هو مثلى، حولها، خصوصا كلما عرض ذكر أحد شعرائها، فإنه لم يتوقف عن متابعتها والإعجاب بالجيد الذى جذبه منها، ولذلك كتب عنها سنة ١٩٩٦، لا بعقلية الناقد الجامد الكاره للجديد وإنما بعقلية المحاور الذى لا يتخلى عن أصوله الليبرالية، وهى الأصول التى جعلته يتخذ الموقف الشجاع الذى نذكره له بالعرفان والتقدير، عندما قبل رئاسة اللجنة التى صدر قرار بتشكيلها أثناء أزمة رواية «وليمة لأعشاب البحر» المعروفة، فكان جسورا فى الدفاع عن حرية المبدع، وعن حقه فى الخروج على الأعراف الاجتماعية المحافظة، ما ظل عمله يهدف إلى الارتقاء بالواقع الإنسانى وتحرير الوعى الفردى من شروط الضرورة.

وكان دفاعه عن حرية الإبداع فى هذه الأزمة، والآراء التى أدلى بها فى مجلة «المصور» المصرية، دليلا أخيرا على ليبراليته الأصيلة التى لم تتردد فى الدفاع عن قيم الحرية والعقلانية التى آمن بها، وظل مخلصا لها طوال حياته العملية والنقدية، سواء فى جامعة القاهرة التى تخرج فيها سنة ١٩٣٨ (بعد ثلاث سنوات من تخرج شوقى ضيف سنة ١٩٣٥، زميله الذى لحق به القط فى الدراسة بالقسم نفسه، وتتلمذ معه على الأساتذة أنفسهم) أو فى جامعة عين شمس التى ترقى فيها إلى أن انتقل من رئاسة قسم اللغة العربية (١٩٦٢ - ١٩٧٣) إلى عمادة كلية الآداب سنتى (١٩٧٣ - ١٩٧٤). وأضيف إلى ذلك المجلس الأعلى للثقافة الذى ترأس فيه لجنة الشعر ولجنة التفرغ، والمجلات التى أشرف عليها وفتح صفحاتها للأجيال الجديدة، فضلا عن الكتابات والمقالات التى ظل حريصا على الاسهام بها فى الحياة الثقافية إلى أن توفى فى الساعة الرابعة من بعد ظهر يوم الأحد السادس عشر من الشهر الماضى، رحمه الله رحمة واسعة، فقد كان شيخ النقاد بحق.



الفنان/ بدر الدين عوض/ مصر

متابعات نقدية

ترجمة الشعر إلى العربية صياغة مغايرة

د/ جمال عبد الناصر

الولوج في عالم الترجمة أمر عسير، تحفّه المخاطر من كل جانب، ولا يعلم من يدخله كيف أو متى الخروج منه، رغم ما يمكن أن يكون قد تزوّد به من علم ومعرفة ومن ثقة بالنفس ويقين بل من منهج وإطار فكرى واضحيْن. ومن ثم يبدو لى أن من يتصدّى لنظريات الترجمة كمن يلقى بنفسه - طواعية - فى بحر لجىّ عميق، ومن يحاول إجراء تطبيقاتها كمَن يكشف عن صدره أمام ريح صرصر عاتية. ومع ذلك فالباحث بما جبل عليه من ركوب المخاطر، واجتياز الموانع، وبما فطر عليه من ارتياد المصاعب، واستكشاف المجاهل، يتطلّع دوماً إلى ما وراء الظاهر، مدفوعاً بحب استطلاع غريزى، لما يكمن فى بواطن الأشياء من أنساق تفكير، أو طرائق حياة، أو أنماط سلوك. لذا كان المترجم المغامر، الذى طالما اتهم بالخيانة، وكان من الأجدر أن يوصف بالأمانة والوفاء، ولذا كانت هذه القراءة التطبيقية.

وموضوع القراءة، كما هو واضح، يندرج فى إطار الترجمة الأدبية إلى العربية، مما يجعل مسألة رسم الحدود من البداية أمراً ضرورياً، بمعنى أنه يتوجّب علينا تحديد المراد بالترجمة الأدبية قبل الخوض فى التطبيق على ترجمة الشعر. وفى هذا الصدد نقول بأن المقصود بالترجمة الأدبية قبل الخوض فى التطبيق على ترجمة الشعر.

وفى هذا الصدد نقول بأن المقصود بالترجمة الأدبية نقل الآداب الأجنبية، على مختلف أجناسها وعصورها، وخلفياتها الفكرية، واتجاهاتها، إلى اللغة العربية. ونستبعد هنا المعارف والعلوم الإنسانية الأخرى، حتى لا نقع فى شرك الترجمة الثقافية، بمفهومها الفضفاض، والذى ينسحب على كافة المجالات الاقتصادية، والاجتماعية، والسياسية، والقانونية - إن لم نقل الدينية أيضاً - أو الترجمة الشفهية والكتابية، والتى تواكب كافة الملتقيات الرسمية والخاصة، من نشاطات إعلامية، ومؤتمرات صحفية، وندوات علمية، وحلقات نقاشية، وورش عمل بحثية، أو حتى الترجمة الآلية، التى شهدت تطوراً وانتشاراً ملحوظين فى الآونة الأخيرة.

وعملية نقل الآثار والمؤلفات الأدبية الأجنبية هذه لمصلحة القارىء العربى، تحكمها مجموعة من المعايير الموضوعية، كما أن ثمة شروطاً يجب توافرها فى مترجم الأدب، لاسيما إذا تصدى لترجمة الشعر، من بين الأنواع الأدبية الأخرى، لخصوصية هذا الجنس، الذى يستقى وجوده أصلاً من نسقه اللغوى، مما واجه مترجميه دوماً باشكالية طالما حاولوا التغلّب عليها دون جدوى، وأعنى بها كيفية ترجمته، وماهية المنهج الشكلى الذى يتعيّن عليهم اتباعه.

أيجب أن يترجم الشعر شعراً، مع الحفاظ على وزنه ونظام تقفيته؟ أم أن ينقل إلى ترجمة شعرية، أياً كان وزنها وقافيتها، وفى كلتا الحالتين تتم التضحية ببعض معانيه الجوهرية؟ أم أن يترجم الشعر نثراً للحفاظ على كل ذلك، مع تجاهل الخصائص الأساسية التى تتميز بها طبيعة النص الشعرى؟

ولأن القراءة الحالية تنطلق من حيث انتهى الآخرون، باستقرار الرأى على أن ترجمة الشعر ضرب من المستحيل، فإنها تعيد صياغة الاشكالية، ولكن بشكل مغاير، عساها أن تجد المبرر للدفاع عن ترجمة الخطاب الشعرى. فبعد التسليم مسبقاً بكل ما قيل فى هذا الصدد، تطرح هذا التساؤل المركب: لماذا يترجم الشعر أصلاً طالما أن عملية نقله غير مجدية، من الناحية الفنية على الأقل؟ هل ثمة حاجة ملحة لترجمته؟ وهل ترجمته غاية أم وسيلة؟ ترف إبداعى أم ضرورة فنية؟ وما مقومات عملية ترجمته، ومواصفات مترجميه، بعيداً عن ملاحظات الجاحظ قديماً، فيما يختص بالمترجم بعامة، من تفقهه فى لغته، وتمكّنه من اللغة التى يترجم منها، وتخصّصه فيما يترجم؟

وللإجابة تدريجيا - عن هذا التساؤل متشعّب الأبعاد كان اختيار نموذج تطبيقى من الشعر الإنجليزى، وهو عبارة عن بضعة أبيات، تمثّل فى مجملها المدخل لواحد من أضخم الإنجازات الأدبية فى أوروبا فى القرن الرابع عشر، بل أقول أكثرها شيوعاً فى تسعينات ذلك القرن، وأعنى بها «حكايات كانتربرى» المصوغة شعراً، للشاعر الانجليزى الكبير جيفرى تشوسر المتوفى عام ١٤٠٠، والتى ترجمها إلى العربية الدكتور مجدى وهبة، لاقتناعه كأستاذ أكاديمى بمدى أهمية مثل هذا الأثر الأدبى، الذى أخذ الإعداد له - سواء على مستوى المضمون أو الشكل - حوالى ثلاثين عاماً، من الدراسة والبحث والتنقيب، فى مجلدات التراث المختلفة، وكتب التاريخ، وعلوم الفلك واللاهوت.

حكاية الفارس

ومن ثم كان تركيزى على ستة وثلاثين بيتاً فقط من «استهلالة الحكايات»، والتى يبلغ مجموع أبياتها ثمانمائة وستين بيتاً، حيث يقدم تشوسر لأول قاص، وهو «الفارس»، الذى يروى حكاية طويلة، يمجد فيها دستور الفروسية يقول تشوسر واصفاً إياه: كان هناك فارس فاضل شريف.

ومنذ امتطاء صهوات جياده فى الحملات الحربية كان ولوعاً بالفروسية معروفاً بالاخلاص والشرف والكرم وآداب اللياقة وكان مقداماً كل الإقدام فى حروب مليكه يخوض غمارها متفوقا على كل فارس آخر وذلك فى دار المسيحية وفى دار الكفر وكان دائماً مكرما لصفاته النبيلة ولقد شارك فى معركة الإسكندرية عند فتحها وكم من مرة ترأس مائدة الفرسان مقدما عليهم جميعا فى أمم بروسيا وكثيرا ما خاض غمار الغزوات فى أقطار لتوانيا وروسيا ولم يناظره مسيحى آخر من نفس الطبقة وحضر حصار مدينة الجزيرة بمملكة غرناطة كما حارب فى غزوات بنى مرين بالمغرب وأسهم فى معارك أياس وأضاليا فى الأناضول عندما فتحتها الجيوش التى انضم إليها واشترك فى حملات عظيمة على ضفاف البحر الكبير وفى خمس عشرة معركة دامية وكافح فى سبيل ديننا فى تلمسان ثلاث مرات فى مبارزات فردية قتل فى كل مرة منها عدواً وكان هذا الفارس النبيل قد رفع لواءه أيضاً دفاعاً عن ملك ضد كافر آخر فى بلاد الأتراك وكانت فديته فدية ملك فى كل معركة خاضها وكان إلى جانب نبله حكيماً وكان فى سلوكه وأدبه فى وداعة الفتاة البكر لم يتلفظ أبداً بكلمة منكرة أو بذيئة يجرح بها أى واحد من الناس طوال حياته فكان فارساً أصيلاً كامل الأخلاق وإذا عرضت لما كان يرتديه ويمتطيه قلت أن جواده كان أصيلاً وإن لم يكن



لعوباً كان يرتدى قميصاً من نسيج الفسطاط عليه يقع من الصدأ من الزرد الذى كان يرتديه من قبل وكان قد وصل لتوه من رحلاته البعيدة سعياً إلى الحج.

إن ما تكشف عنه هذه الأبيات فقط يعدُّ - فى تقديرى - سبباً كافياً لتبرير ترجمة «حكاية الفارس»، إن لم أقل مجموعة الحكايات ككل، إلى جانب - طبعاً - عدد من الأسباب الأخرى التى كان الدكتور مجدى وهبة على دراية بها. فبعيداً عن الزركشة اللفظية التى يتحلى بها وصف الشاعر لمكانة الفارس، وخصاله، وغزواته، التى أبدى فيها إقداماً لا يبارى، التى قد تبهر مترجم الشعر، فينصرف عن المغزى الكامل فى الأبيات، هناك تفصيلتان فى الصورة التى ترسمها فرشاة تشوسر للقارىء، وهما - فى واقع الأمر - حقيقتان تاريخيتان، دسهما الشاعر بين ثنايا الصورة الأدبية.

تكمن الحقيقة الأولى فى سلسلة الميادين التى أظهر فيها الفارس موهبته القتالية، وهى - كما وردت فى الأبيات - كانت فى مصر وبروسيا وإسبانيا والمغرب والجزائر وتركيا، أى لم تكن فى بلاد المسلمين أو ضدّهم فحسب، وإنما كانت - علاوة على ذلك - فى بعض من أرجاء العالم المسيحى، ضد المسيحيين أنفسهم، مما ينفى عن الفارس كونه مثالاً قريباً للفروسية الصليبية، كما فسّر بعض الدراسين صورة الفارس، وقد انخدعوا بأسلوب تشوسر الماكر، أما الحقيقة الثانية فتتبدى فى «زى الفارس» الرث، الذى لا يمكن مقارنته برداء الفرسان الحربى، كثير التعقيد، شديد التأنق، خاصة وأنه قد عاد لتوّه من إحدى معاركة، ناهينا عن فرسه الذى لا يذكر الشاعر شيئاً عنه، سوى إنه «فرس أصيل»، وناهينا أيضا عن أتباع الفارس، الذين كانوا ظلّه الظليل، وقت السلم، ووقت الحرب بصفة خاصة.

هاتان الحقيقتان - استعداد الفارس للقتال فى أى جبهة، بصرف النظر عن عقيدة من يعارك، ومظهره المزرى، الذى يثير الشفقة بدلاً من الإعجاب والانبهار، إنما توحيان - عند مزاوجتهما - بأن ثمة تغييراً دراميا طرأ على شخصية الفارس. وعلى مركّبه النفسى.

إن المترجم الفاهم فقط، هو الذى يستوقفه مثل هذا الأمر، بل ويجعله يتساءل عن أسبابه، فيلهث خلف مجموعة الظروف الاجتماعية والاقتصادية، التى شهدها الغرب الأوروبى فى تلك الآونة، وكان من أهم نتائجها إفراز طبقة جديدة من الفرسان، لا تنتمى إلى مجتمع الفروسية إلا بالاسم فقط.

جاءت فى مقدمة تلك الظروف الحروب الإقطاعية، التى شبّت إثر حرمان عدد كبير من الفرسان من الإقطاعيات التى كانت ضرورية بالنسبة لهم، بعد أن ارتبط مفهوم الفروسية بامتلاك الأرض. إذ سلبهم ذلك نفوذهم وأهميتهم، وحط من قدرهم ومكانتهم، فتحوّلوا إلى العدوان والحرب للحصول على إقطاع. وعندما كثرت هذه الحروب الإقطاعية وبدأت تمزّق كيان المجتمع الغربى تدخلت البابوية لفضّها، بفرض هدنة مقدسة، ثم

عادت ونادت بضرورة الإعداد لحروب صليبية، في الغرب الأوروبي، تحت شعار محاربة الكفر والإلحاد، بينما كان هدفها وضع حد لثورة الفرسان، بفتح أبواب جديدة أمامهم لامتلاك اقطاعيات فلبىّ هؤلاء النداء، وسارعوا بالإسهام في تلك الحركة، علّهم يظهرون شجاعتهم، ويكشفون عن طاقاتهم القتالية، فيحصلون بذلك على أراض جديدة. ولما أخذت جموع الفرسان تغير على مواطن الحضارة في غرب وجنوب أوروبا، وتهدد مقر البابوية ذاتها، التي كانت قد أقلقت مضاجعها فتوح المسلمين آنذاك، وتقدم جحافلهم من الشرق، فإنها سارعت برفع شعار الصليب من جديد، لصد الخطر الخارجي المتمثل في الزحف الإسلامي، والتي كانت تعدّ له العدة، بحجة تحرير المقدّسات المسيحية، وللتخلّص في ذات الوقت من خطر الفرسان الداهم، الذين راحوا يكونون طوائف مختلفة من المقاتلين، مثل «فرسان لازاروبي» و«فرسان هوسبيتار» و«فرسان تمبلرز» و«فرسان النيوتون» و«فرسان الصيف» و«فرسان الكانترا وكالاترافا وسانتياجو»، قبل أن ينقسموا إلى طوائف، شرعت في ممارسة نشاطاتها القتالية، وعاست في الأرض فساداً، وصارت الكابوس الذي جثم على صدر القارة الأوروبية، وبخاصة عندما زحفت إلى أفنيون - مقر إقامة البابا، فما كان من ايربان الخامس إلا أن يفكر في التخلّص نهائياً من طوائف الفرسان القراصنة، وذلك بالدفع بهم في حروب صليبية جديدة، غير تقليدية في الجنوب الأوروبي والشمال الافريقي. فكانت المواقع الحربية السابق ذكرها في الأبيات المترجمة، وكانت أيضاً تلك الصورة المقززة التي ظهر بها الفارس.

غير أن المترجم الفاهم النابه لن يتوقف عند هذا الحد، بل يواصل بحثه الحثيث، كيما تكتمل كل ملامح الصورة، وتتضح جلياً جدوى ترجمة مثل هذه الأبيات، على الرغم من محدودية عددها، مقارنةً بمجموعة أبيات الحكايات. فعند النظر في حملات الفارس وغاراته على المدن سابقة الذكر، تتكشّف حقائق جديدة، أبسط ما يمكن أن توصف بها الغرابة والعجب.



ففي حملة الإسكندرية (١٣٦٤) - مثلا - والتي قادها ملك قبرص، بطرس الأول، بحجة إعادة المدينة إلى سيرتها النصرانية الأولى، ولاتخاذها قاعدة على الساحل لفرض حصار اقتصادي على مصر، والانطلاق من هناك شرقاً، لغزو سوريا وفلسطين، وغرباً لمعاركة المغاربة المسلمين في شمال إفريقيا، أثبت الفرسان - دون أدنى موارية - كم التوحش الرابض في نفوسهم، وكم اللصوصية والقرصنة القابع في تكوينهم، لدى تحولهم إلى الخدمة العسكرية مدفوعة الأجر مضحين بتلك المثل الشريفة والنبيلة والتي صارت أسمالاً بالية بمجرد أن انقسم هؤلاء إلى عصابات كبيرة من القتلة المتعطشين إلى الدماء. فعندما خرج أهل الإسكندرية مستبشرين ومهللين، لاستقبال ذلك الأسطول الكبير، ظانين أنه أسطول تجاري، وقعت مذبحة تقشعر لها الأبدان. إذ ذبح الفرسان النساء، وبقروا بطون الحوامل منهن، ومزقوا الأطفال الرضع، وضربوا بالأولاد عرض الحائط حتى ازهقت أرواحهم، وقذفوا بالمسنين من فوق المباني العالية.

وبعد أن انتهى الفرسان من تلك المذبحة البشعة، سلبوا خيرات المدينة، ورحلوا بغنائمهم، عند أول هجوم مصري منظم، مما جعل بطرس يصرخ بأعلى صوته: «واحسرتاه.. لقد مات الشرف».

وفي حصار غرناطة (١٣٤٢)، بمينائها البحري الشهير، الجزيرة، والذي استمر عامين كاملين، لم يظهر الفرسان حرصهم على الغرض الذي جاءوا من أجله قدر حرصهم على منافعهم الخاصة. ولما وجدوا أنفسهم في ورطة شديدة، فروا هاربين، بعد أن حملوا معهم ما خف وزنه وثقلت قيمته، تاركين المدينة، دون تصريح من قائدهم الأعلى، ألفونس، فما كان من هذا

الأخير إلا أن استسلم وعدل عن غرضه الصليبي، بعد أن تأكدت خيانة الفارس المرتزق.
وفي غزوتي أياس وأضاليا (١٣٦١)، المدينتين التركيتين المسلمتين، حيث تقدم بطرس الأول، ملك إسبانيا، سالف الذكر، بفرسانه السفاحين بحراً، فوصلوا أولاً إلى ميناء أضاليا، شرع جنده في تدمير كل ما صادفهم، وقتل كل من وقف في طريقهم، ثم أضرموا النيران في قلب المدينة الثرية، وقذفوا بسكانها المسلمين إلى أتون اللهب بلا رحمة، دون أن تأخذهم شفقة بالمسنين أو النساء، أو حتى الأطفال من لم يلق حتفه حرقاً، كانوا يمزقونه بسيوفهم.
ولكن عندما توجه بهم بطرس - الذي تأكد عداؤه الأزلي للمسلمين، تجاه أياس، لم يرغبوا في منازلة الأتراك الذي تجمعوا لملاقاتهم، فحملوا غنائمهم، ولاذوا بالفرار في مشهد مخز بشع، مما أصاب قائدهم باضطراب عصبي شديد، فتآمر عليه الفرسان، وتسلل أحدهم، ذات ليلة، إلى مخدعه، وأشبع جسده طعناً بسيفه، ولم يتركه إلا بعد أن أجهز عليه، وأغرقه في بركة من الدماء. فكتب بذلك نهاية دموية، لصليبي دموي، لقي حتفه على يد أحد الفرسان، الذين طالما اتبعوه كلما دفع لهم بسخاء، وحقق رغباتهم، وتحولوا عنه، مكشرين عن أنيابهم عندما اعترض طريق منافعهم الخاصة.
ولم لا، وتلك كانت طبائع الفرسان الفاسدة، التي تبرزها ترجمة الأبيات تدريجياً، أمام قارئها، من خلال ذكر تلك المعارك الصليبية غير التقليدية، بل تبلورها بذكاء بنهاية الاستهلالة، عندما تصف هيئة الفارس.
ولعلي أزعم هنا أن الشاعر يقرر أن فارس عصره نتاج زمن طويل، من الصراعات الإقطاعية المادية، والأحوال الاقتصادية المتدهورة، كان منبع خزي على المجتمع النصراني الأوروبي، لا على مستوى الجوهر فحسب، وإنما على مستوى المظهر أيضاً. إذ إنه يتبدى كمرتزق فقير، معدم، ذي زي متسخ، ودرع تعلوه الأقذار. أي أن هيئته العامة مقززة إلى أبعد حد، تماماً مثل سلوكياته وخطاياه، التي ربما يحاول أن يكفر عنها، كما يوحي الشاعر، بزيارة أحد الأضرحة المقدسة في كانتربري.
ولا أشك لحظة في أن من يترجم مثل هذه الأبيات، دون أن تتوافر لديه الدراية الكافية بالأسلوب التشوسري الشعري، بخلفية الشاعر الثقافية الفكرية، وبمعطيات عصره على اختلاف مناحيها، بل بحركة التاريخ، لن يتوصل إلى تلك الحقائق، لأنه - ببساطة شديدة - سوف تقع في دائرة سحر تشوسر، الشاعر القصصي الفذ، فينساق طواعية خلف تصويراته العبقرية للنفس البشرية. فاستهلالة «الحكايات» تعدُّ - في تقديري - بمنزلة خلاصة الأسلوب التشوسري، ذي الخصوصية الفريدة، في دقته ورشاقة خياله وسخريته اللاذعة، التي راح يرسم بها أبعاد شخوص حكاياته، بعد أن نضجت لديه رؤاه، وتدنت قطوفها، فجاء كل قاص متدثراً في ثوب فضفاض من الواقعية والإقناع الأدبيين. إلا أن الاستهلالة توجز، من ناحية المحتوى التصوري، بموتيفاتها المتشعبة فكر الكاتب، نتاج خبراته الحياتية، بعيدة المدى، وبخاصة فيما يتعلق بالموقف السياسي والديني في عصره. ويجيء ذلك مغلفاً بنغمة تطرى وتنقد في ذات الوقت، تغالي في المديح والثناء، ثم تهدم صرح الإطراء بمعول الناقد الجريء. ولا يتضح ذلك إلا لمن يقرأ ما بين السطور، ويغوص في بحر التصوير الشعري، باحثاً عن المعنى والمغزى المستورين، الحقيقيين، لا الظاهرين الزائفين.
إذن لن يتيسر للمترجم متذوق الشعر، أو المترجم الشاعر، أن يقف على حدود التجربة الشعرية هنا، مدركا أهميتها القصوى كوثيقة أدبية، إن لم يلم إلماماً كافياً بتكوين الشاعر الثقافي، لاسيما وأنه - كما هو معروف - أبو الشعر الإنجليزي، بخبراته الحياتية والأدبية، بل التاريخية أيضاً. فلقد ميز نفسه من البداية كشاعر من الطبقة الأولى وكان على صلة وثيقة بالبلاط الملكي، فنشأ كأبناء النبلاء، وتدرب - على فنون القتال والفروسية، وارتحل في بعض دول أوروبا، وتأثر بأدبائها العظماء في تلك الآونة، من أمثال بوكاشيو وبترارك، كما عاصر ثلاثة من ملوك انجلترا، إدوارد الثالث، وريتشارد الثاني، وهنري الرابع، في فترة أجهضتها الأحداث التاريخية الجمة، منها حملات انجلترا على فرنسا المعروفة بحرب «المائة عام»، وتفشى الطاعون، والعلاقات المضطربة بين انجلترا وأوروبا البابوية، وثورة الفلاحين، والاغتيالات السياسية، وتقلبات الحكم، فانعكس ذلك بشكل غير مباشر على كتاباته التي بدت في ظاهرها بعيدة عن واقعها، وإن كانت تسبر أغواره، وبخاصة «حكايات كانتربري».
لقد تمخضت ترجمة الأبيات - في التحليل النهائي - عن عدة اكتشافات مهمة، وذلك عند التعامل معها بثقافة موازية لثقافة الشاعرالأصلي نفسه، ثقافة قد تصل إلى حد الموسوعية، مدعومة بإدراك لأهمية عنصري الزمن والمكان، وبقدرة في الاستقراء واستجلاء الخبيء في القصيدة الشعرية، علاوة على الوعي بتأثير ذلك كله في تبيان حركة الأدب، وتأويل مسيرة التاريخ، وتفسير السياق الحضاري.
فمؤكد أن ما كشفت عنه ترجمة الأبيات يؤثر في رؤيتنا لحضارة الغرب الأوروبي، بل في فهمنا لتاريخنا الإسلامي، إذ جاءت إلينا بأحد الدوافع الرئيسية للحروب الصليبية، التي تعرض لها الشرق المسلم، بعد التحول الدرامي الذي طرأ على مركب الفارس، وانخراطه في تشكيلات عصابية إرهابية، راحت تهدد كيان البابوية ذاتها.
فما كان لمثل هذه الأمور أن تفصح عن نفسها إلا لمترجم متخصص، له قدرة استدلالية، ووعي بأهمية الخلفية الفكرية للعمل الأدبي، وله ثقافة عريضة تساعده على استيعاب التقليد الشعري، الذي يتصدى له، مما يجعله قادرا على النظر إلى بعض الآثار الشعرية الغربية باعتبارها وثائق أدبية، ذات مغزى عميق، لا مناص من ترجمتها، انطلاقاً من إيمانه العميق، بأن الترجمة - عموماً - أحد أهم مفاتيح مغالق المعرفة، فقد فتحت نافذة - هنا - على مدى أهمية الأدب وجدوى ترجمته، ومدى ارتباطه بالتاريخ. فالأدب في أبسط تعريفاته إفراز إبداعي لما يعتور المجتمعات البشرية، على مدى العصور. ومن ثم فإن دراسته تنطوي على ترجمة صادقة لمعطيات تلك المجتمعات الفكرية، على الأقل، في ظروف زمنية معينة.
لذا فنحن نعرض للتاريخ عندما نتصدى لدراسة الأدب وترجمته. فالحقب الزمنية المتعاقبة، بمختلف مناحيها، ثقافية كانت أم اقتصادية، إنما تشكل تواريخ الشعوب.

متابعات نقدية

سلطة النموذج: ثنائية الحلم والواقع

د/ عادل ضرغام

إن سلطة النموذج مصطلح يتمحور حول صورة الذات الإنسانية بصفة عامة، والذات المبدعة بصفة خاصة، فحين ترتبط الذات المبدعة بنموذج لها مقترح للتحقيق، يصبح له سلطة تؤثر في الإنسان العادي - فضلاً عن الأديب - بحيث تؤثر في حركة الإنسان، وتجعله في انحناء دائم تجاه ذلك النموذج، ومن خلال ذلك الانحناء تتخلى الذات الإنسانية عن ثوابتها المحددة والمحدودة في الوقت ذاته.

فالإنسان في تعرفه - أو في إدراكه - لمعطيات الواقع، لا يظل أسير صورة واحدة في ذلك التعرف أو في ذلك الإدراك، وإنما يأخذ الإدراك صوراً عديدة متوالية تحت تأثير التراكم المعرفي النامي، بحيث تبدو الصورة الأولى للذات الإنسانية والمبنية على إدراك تهويمي للواقع متباينة - إلى حد التناقض - مع الصورة الجديدة.

وسلطة النموذج - تبعاً لطبيعتها التي ترتبط بنسق مأمول غير متحقق، أو بصورة متخيلة للذات ليست متاحة واقعاً في اللحظة الراهنة - مشدودة إلى ركنين أساسيين هما: الواقع بكل تناقضاته والحياة بكل توترها من جانب، والحلم الذي يضفي على تناقضات الواقع نوعاً من الاتساق، الذي يخفي - ولو جزئيا - تناقضات هذا الواقع، فالحلم يضع قشرة دقيقة على تناقضات الواقع.

ربما كان التمهيد النظري السابق ضرورياً، ونحن نتناول مجموعتي «لعب الحمام»، و«الرياح والسكينة» للدكتور أحمد دره، حيث تتجلى من خلال قراءة المجموعتين سلطة النموذج بوصفها أفقا للحلم، أو أفقا للانتظار، أو أفقا لصورة الذات التي تتكون تدريجيا، إما بالفشل في الوصول إليها، أو بالوصول إليها، لأن النفس الإنسانية في انفتاحها على صورتها المتخيلة لا تقف عند حد، وإنما تظل في لهاثها - إن حققت الصورة المقترحة الأولى - إلى صورة جديدة. ويتجلى - أيضاً - من خلال قراءة المجموعتين ذلك الصراع الدائم بين صورتين للسارد، بحيث تبدو الأولى فطرية تقوم على معرفة تهويمية في الأساس، ولا تقوم على معرفة يقينية حياتية قائمة على تجربة معيشة، وتبدو الأخرى واقعية تباين الصورة السابقة، لأن الذات الإنسانية، في تعرفها على الواقع الجديد - قد فقدت ثوابت المعرفة التهويمية الأولى، بل تحول الإيمان بهذه الثوابت إلى الشك في وجودها أو تحققها. فالمعرفة التهويمية - التي تنبع من الفطرة الإنسانية، وتفرق من الشر وتتوحد مع الخير في إطار مثالي - تتكون من شيئين أساسيين يشكلان رؤيتها للحياة، هما السواد والبياض أو الخير والشر.

وهذا التحديد الصارم لمنطلقاتها الأساسية، يدل على محدوديتها، ويجعلها - فوق ذلك - تتصادم مع الواقع أو مع الحياة التي لا تؤمن بهذا التحديد الصارم للمفاهيم، فالواقع - وهذا شيء طبيعي - لا يبقى على هذه الثوابت المثالية للسارد، القادم المملوء بخلفية معرفية تهويمية أو فطرية في الأساس، ومن ثم فالسواد المحدد - أو البياض المحدد - قد يخالطه نقيضه مادمنا نتعامل - وإن كنا لا نملك ترف الابتعاد أو الانعزال عنه - مع الواقع البرجماطي الحديث، والذي لا ينفصل - في ولادته وآثاره - مع طبيعة العصور الحديثة، التي أضفت نوعا من الشك في الحقيقة المعرفية لدى الفرد، وأثرت - أيضا - في جزئية مهمة تتعلق بمعرفة الإنسان بذاته.

فإذا تأملنا عنوان المجموعة «لعب الحمام» فسوف ندرك أن العنوان يتمحور حول حالة خاصة من الانعتاق من أسر الواقع، لأن «فعل اللعب» سوف يؤدي دوره في اضفاء حالة خاصة من ا لفطرية المجبول عليها الحمام، الذي يأتي رمزاً - في ذات القصة التي تحمل عنوان المجموعة - لحالة الإدراك الأولى التي لا تنفصل عن التهويم المثالي، فالسارد في هذه القصة يرتبط بقصة حب مع ابنة عمه، وهما في تلك السن - مثل الحمام - يحلقان في فضاء واسع، لا يدركان طبيعة الواقع، الذي يفصح بعد ذلك عن تصادم بين الأبوين. فالصورة الأولى تتجلى في قوله معبراً عن الإدراك التهويمي المحدد والمحدود «كنت محمولاً فوق جناحي طائر، وبين تغريد عصفور، تحدثني، تصافح عيناي عيونها السوداء، وتكلم في مشاعري، وأفيض كالنهر، أو كالبساتين برائحة الزهر، وأحلم أن يأتي يوم يضمنا في أحضانه، وننعم مثلما ينعم الحمام في بنية».

إن المعرفة السابقة المبنية على الإدراك المحدد والمحدود، والتي تتمدد من خلال إطار فكري معين، لا تلبث أن تصطدم بالواقع وتدرك صعوبته وجهامته، والمتمثل في الصراع العائلي، والمرتبط - حتما - بمسرحية «روميو وجوليت» لشكسبير «ربما انشطرت أعصابي، انقسم قلبي، بينما رأيت عمي يعلن خروج الروح إلى بارئها... وقام جدار بيني وبين هدير.. ولم نعد ننتظر الحمام نلقاه فقط، وهو يذبح مثل قلبينا».

فالقصة لا تكتفي بعرض قصة الحب أو تقديم تصويرها فقط، وإنما هي تلح على جزئية مهمة، بحيث تغدو قصة الحب الأساسية التي تعبر عنها نواة تصلح للبناء عليها - ومن خلالها - بحيث تكون إطاراً معرفياً يتجلى في النمو المعرفي أو الإدراكي المتنامي للسارد، وهنا تصبح تجربة الحب رمزاً لخلفية معرفية إدراكية أو تهويمية، وتبدأ هذه التجربة في الابتعاد قليلاً عن ذهن السارد تحت تأثير الانخراط في الواقع الجديد بفعل السفر، والاندماج في واقع جديد، حيث يتعرف السارد على أمجد وأخته وأمه، الذين يشكلون معا واقعا جديدا على السارد، يتجلى في قوله بعد زيارته لهم «وشعرت بفرحة عامرة، وقضيت وقتا محفوفا بالترحيب، ولم أكن أدرى أنني سأخرج من هنا مختلفاً، ولم أتوقع أن يكف الماضي عن دويه في داخلي... أين أنا من الكون، تسللت مني أحزان، وضحكت من قلبي، وسمعت موسيقى جديدة، وخرجت من نفسي إلى شوارع الزمالك، وإلى هؤلاء الملتفين حولي، ومرحهم.. احسست أنه أقوى من الحزن، وكانت تنتابني لحظة أشعر فيها بسذاجتي».

إن الانفتاح على الواقع الجديد بما يمثله من أفق مغاير، يمثل للسارد نمواً معرفياً، يشعر من خلاله بالشك في ثوابته الأولى، أو بالسذاجة على حد تعبيره، كما جاء في الاقتباس السابق، وبدأ السارد - أيضا - يدرك طبيعة الاختلاف بين الصورة المعرفية الأولى والصور الجديدة المنغمسة في الواقع إلى حد بعيد.

غير أن ملامح التحول في تكوين الإطار الخارجي للسارد أو الداخلي لا تتم بهذا الوضوح الفارق، بين صورة قديمة وأخرى جديدة، أو بين تكوين


الفنان/ أشرف رجب/ مصر

معرفى تهويمى وتكوين معرفى قائم على التجربة المعيشة، خاصة إذا كان الحديث يرتبط بمناحى فكرية لا تتسم بهذا التحديد الصارم، وإنما تظل الصورة الجديدة - بالرغم من تباينها مع الصورة القديمة - تحمل بقايا وآثارا من الصورة القديمة. وهذا التكوين المتعدد المتنامى والمتراكم للذات الإنسانية بصفة عامة والسارد بصفة خاصة قد يحمل فى بعض الأحيان أثراً للنزال بين الصورتين أو بين المعرفتين، يتجلى هذا الصراع حين نطالع قوله المعبر عن توزعه بين صورتين أو معرفتين «ولم أكن متأكداً من مشاعرها بالضبط - يقصد نانى شقيقة أمجد - لكنى أعرف نفسى، فقد كنت انجذب نحوها دون إرادة، ورغم امتلاء قلبى بأحلام الماضى، وهدير - ابنة عمه - إلا كنت أمضى إليها (....) فأنا لا أكف عن التفكير فى نانى وهدير، وقد وصلتا فى نفسى إلى مكانة متساوية، مما جعلنى أكثر اضطرابا، أن «نانى» تنمو بداخلى بسرعة مذهلة».

لحظة التحول

إن المرحلة التى يقدمها القاص فى الاقتباس السابق تعبر عن حالة صراع خاصة فى التكوين الإنسانى، هى لحظة الانسلاخ من جلد قديم وارتداء جلد جديد، أو لحظة التحول من صورة إلى صورة، وهذه اللحظة بما تحمله من حالة الصراع تتجاوب إلى حد بعيد مع الحالة المعرفية الجديدة التى تعتمد على تجربة حياتية، كما تجلى فى نهاية الاقتباس. ولكن الانحناء إلى المعرفة الجديدة - تحت تأثير التحول من منطلق مثالى إلى منطلق حياتى غرائزى - لا يتم إلا بعد سيادتها على التكوين الإنسانى للسارد، وانتهاء صورة أو أثر التكوين الأولى أو البدائى. يتجلى ذلك فى جزئية مهمة من النص تبرز التحول الإنسانى «ماذا جرى لى أين نبلى القديم، أليس من مطمع فى الوجود لى غير الاستغراق فى المتعة الجديدة حتى أذنى، فلا أفيق إلا على الغرق، وصممت على ما فى نفسى، وهجرت حبى، وطوقت الحمام.. بالنار والقهر الفادح، ولم تسكت زبيدة ذكرتنى بهدير، فتحت كتاب الماضى الجميل، وأفردت أمامى تفاصيل نبضاتنا القديمة».

والقصة فى تعبيرها عن المنحى الفكرى والمتعلق بمدارات التحول من صورة إلى صورة أخرى، لا تترك لنا فرصة التأمل بمفردنا والوصول إلى تلك الحقيقة الفكرية، ولكنها تقدم لنا ذلك المقطع فى نهاية القصة، الذى يعبر عن فقد الصورة الأولى المعتمدة على الإدراك الفطرى، ووجود صورة جديدة، لا تنعم بالوفاق الفطرى أو البدائى مع الواقع، وإنما اصبحت صورة جديدة، مهمومة بالنزال أو بالصراع تحت تأثير شهوة الإدراك المعرفى «وما تراه ذلك العائد.. إلى الطريق، إلا وتعبث فى خيالاته الأحلام الضائعة.. أن يفيق.. لم يعد الحمام يشتاق إلى البنانى، ولم يكن بين نفسه سوى ضرام...».

ويظهر المنحى الفكرى ذاته والمرتبط بصوتين للتكوين الإنسانى للسارد فى قصة الغربة (ص ١١٩) حيث يشعر السارد بمفاهيمه الفطرية المحدودة والمحددة بالغربة فى الواقع الجديد بكل تجلياته، وتتجلى الغربة فى صورة البطل/ أو السارد العاجز عن الفعل، فى مواجهة واقع ونموذج مغايرين يفرضان نفسيهما بقوة على صاحب هذه المعرفة، ولا سبيل إلى تحملهما إلا بالانزواء فى إطار هامشى يأخذ الحياة من أيسر جوانبها، والسارد فى هذه الحالة، يتدثر بالانعزال الذى يحقق له تواصلاً مبتوراً مع الواقع.

إن انفتاح الذات الإنسانية على الواقع بكل تجلياته، الذى أفضى إلى

صورة جديدة، فقدت ثوابتها الأولى، يؤثر تأثيراً مباشراً فى انحناء هذه الذات إلى صورة متخيلة لها تحاول تحقيقها، والذات الإنسانية فى انحنائها إلى الصورة المتخيلة - أو إلى سلطة النموذج - تتحول إلى آلة متحركة أو إلى إنسان جديد مغاير عن تكوينه البدائى، فهذه الذات تقع فى أسر دائرة مغلقة حول نفسها، يتجلى ذلك فى قصة البندول، حيث يتحول السارد إلى عقرب من عقارب الساعة المتحركة واللاهثة والتى لا تقف أبداً، والتى ترمز إلى إنسان العصر الحديث، المرتبط حتما بهذا الواقع، الذى يفقد طبيعته الأولى تحت تأثير هذا السعى المحموم، ومن ثم يأتى التساؤل فى بداية القصة: (من..؟ أنا..؟) تساؤلا منطقيا، لأنه يحمل مدارات التحول أو طبيعته بين صورة وصورة تصل إلى حد الانكار والمغايرة، وتأتى الصورة القديمة فى نهاية القصة معبرة عن انكارها للصورة الجديدة التى وصلت إليها الذات الإنسانية تحت تأثير السعى المحموم لصورة الذات المتخيلة، وتحت تأثير البرجماتية التى تدفع طبيعة العصر فى قوله «أنا أعلم أنك لن تفرغ لكنى متأكدة أنك يوما ستسعى للاتصال بى هذا رقم تليفونى بالأسكندرية(....) لست متأكدة متى، ولكنه يوم قريب.. لأن كثيرا ممن سبقوك سعوا يوم أن غضبت عليهم السلطة.. أو عندما شعرت أنها ليست بحاجة إلى مقالاتهم».

إنه صوت الذات الأولى، التى فقدت طبيعتها، وتحولت - تحت تأثير طبيعة العصر والنزال المحموم معه - إلى ذات مغايرة، وتحاول - بالرغم من ذلك - أن تعود إلى صورتها، وترتد إلى طبيعتها.

الصورة الجديدة للذات

إن الصورة الجديدة للذات تتولد تحت تأثير النزال مع الواقع، وهى فى نزالها تحاول أن تجعل الواقع يستجيب لمنطلقاتها البدائية المحدودة والمحددة، ولكنها - نظرا لطبيعة الواقع الجهمة والقابضة - لا تؤثر فى هذا الواقع، وإنما تتأثر بهذا الواقع إلى حد يشبه الانسحاق، وتفقد من خلال هذا الانسحاق منطلقاتها الأساسية، أو - على الأقل - تشك فى مدعى صدق هذه المنطلقات، يظهر ذلك فى قصة «الطائرة من ورق» ففى بداية القصة تتجلى المعرفة البدائية للسارد «فلقد كانت الدنيا تلك بأسرها، وأنا نقف عند حافة السطح، وننظر بشىء من الدهشة للكون، كنت أصارح نفسى، وأنا طفل أرتدى جلبابا نظيفاً». ولكن هذه الصورة البدائية أو الإيمان المطلق بالثوابت، لا تلبث أن تتغير تحت تأثير طبيعة العصور الحديثة، وتحل محلها نسبية الحقيقة أو نسبية المعرفة، وذلك بعد تجربة طائرة الورق التى تحطمت، فأفقدته هذه التجربة يقينه «وأفقدتنى التجربة المثيرة الثقة فى كل شىء».

وقد أشرنا - قبل ذلك فى بداية الدراسة - إلى أن قراءة المجموعتين قد تطرح للمتلقى مقترحات دلالية للدخول إلى تناولهما، ففى هاتين المجموعتين - فضلا عما أشرنا إليه، وتناولناه سابقا حول الصراع الدائم بين رؤية فطرية ورؤية واقعية لمعطيات الواقع - يمكن أن نلمح سلطة النموذج المقترحة للذات، والتى يمكن أن تتوارى فى إطارات أخرى أو شخصيات عديدة رصدها السارد، ففى قصة «أحداث ليلة عيد الربيع» يقدم البطل سمات للبطل الأسطورى القادر على الفعل، والذى ينظر إلى آمال الآخرين وأمانيهم قبل آماله وأمانيه. وفى تصوير هذه الشخصية «بشير» تبدو ملامحه غير عادية، مغايرة لملامح الآخرين، يتجلى من خلالها سمات غير عادية «يا لك من إنسان يا بشير، كانت سمرته المخلوطة بلون الحنطة، تبعث فى نفسى زهوا غير عادى، كلما أنظر لوجهه أذكر.. ما فعله يوم احترق بيت امرأة عجوز تعيش بمفردها، ويوم الحريق رأيت بشير يطير كالنسر فوق الأسطح حتى قفز إلى حجرتها فى أسفل البيت، وحملها وعاد بها يطير».

إن القارئ المتأمل لشخصية «بشير» سوف يدرك بسهولة طبيعة ذلك البطل الأسطورى القادر على الفعل، وسوف يدرك - أيضا - ذلك التماثل إلى حد بعيد بين صورة بشير وصورة عبد الناصر، أوحى لنا بهذه الدلالة مجموعة مرشدات، منها التشابه الأسمى المقصود للبطل (بشير الناصر)، ومنها - أيضا - التشابه فى التكوين والسمات فى الاهتمام بالآخرين، ومنها - أيضا - أغنية عبد الحليم - عدى النهار - المرتبطة - حتما - فى وجدان المتلقى، بالنكسة ومنها - أيضا - تحول بشير إلى حلم - مثل عبد الناصر - فى قوله بعد غرق بشير «يا بشير يا حلم هذه البلدة، يذهب ألف غيرك إلى الجحيم، ولا تذهب أنت، كان يمد يده، والمستغيث يصمت ويتلاشى صوته تماماً...».

ومن الصور أو التجارب التى تشكل سلطة النموذج أمام السارد فى مجموعة «لعب الحمام» التى يحاول السارد تحقيقها طلبا أو انتظارا، صورة المرأة النموذج التى تتأبى على التحقيق، ففى قصة «أحداث ليلة عيد الربيع» تبدو صورة ناهد محاطة بهالة تجعلها صورة تند عن أى تصور واقعى. ونلمح من خلال هذه القصة طبيعة تولد هذه التجربة التى تقوم على التهويم المثالى، ولا تقوم على المعرفة الحقة. إن طبيعة التربية فى الأمم الشرقية أو العربية تضع حاجزاً سميكاً بين الولد والبنت، هذا الحاجز كان سببا أساسيا فى وجود بوادر الهالة والتقديس، وبوادر المغايرة فى إدراك البطل أو السارد لطبيعة المرأة الواقعية، التى تتوق إليه كما يتوق إليها.

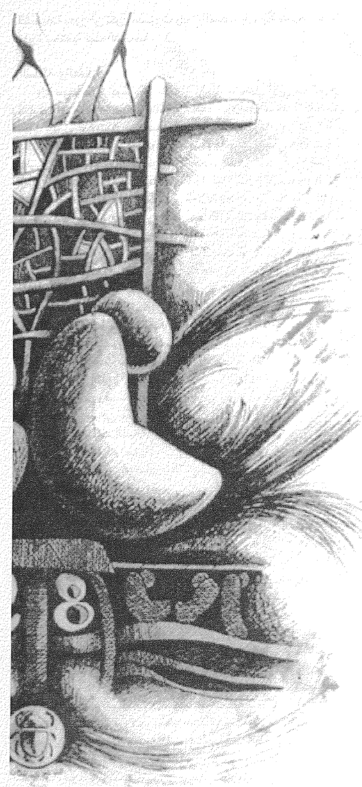
تبقى جزئية أخيرة تتعلق بالبطل الهامشى، والذى صوره الكاتب فى قصص عديدة، مثل قصة (بطاطا)، وقصة «قلب الرمان» الذى صور فيها تطلع البطل الهامشى ومشروعية حلمه فى الاندماج بالواقع المحيط، أو الحلم الارتقائى من طبقة دنيا إلى طبقة أخرى عليا، وتلح القصة على اثبات مشروعية الحلم، حتى بعد التيقن من موت ذلك الحلم منطقياً.

ففى هذه القصص يتحول البطل الهامشى الذى يأخذ الحياة من أيسر جوانبها، إلى محرك أساسى للقصة، وتتحول سلطة نموذجه إلى أمل بعيد المنال، وتختلف سلطة النموذج باختلاف طبيعة البطل الحقيقى فى القصة. ففى قصة «بطاطا» يصبح الحصول على حذاء جديد للبطل أملاً بعيد المنال، وبعد أن يتحقق ذلك الأمل يسير مختالاً للصلاة، ولكنه يفقد ذلك الحذاء، ليفصح المعنى الدلالى للقصة، عن صعوبة الانعزال عن الواقع حتى لو عاش الإنسان فى إطار هامشى...

إن مجموعتى «لعب الحمام» و«الرياح والسكينة» تفصحان عن منحى تعبيرى فى إدراك معطيات الواقع من جهة، وفى ارتباط ذلك المنحى التعبيرى بالذات المبدعة، فالقارئ المتأمل للمجموعة الثانية على وجه الخصوص سيدرك أن هناك ميلاً لمحاولة تقديم سيرة أقرب إلى الذاتية، أو - على الأقل - سيرة ترتبط ارتباطا وثيقا بالذات.

نوة الكرم
رواية الأسئلة الكبرى

شعبان يوسف



لا تكمن أهمية رواية «نوة الكرم» للكاتبة نجوى شعبان فى الحكايات المدهشة والفنية التى تتالى على لسان الشخصيات الروائية، أو التى تفرضها الأحداث العجيبة فى الرواية، أو تأتى بين تداخلات الحكاءة/ الراوية ذاتها، بل تبدو الأهمية - بداية - فى التركيب المعقد/ السلس الذى تنساب فيه كل عناصر الرواية، الحكايات والشخصيات والأحداث، وتترابط فى نسيج فنى وتنتهى بنا إلى عمل روائى ثرى وغنى ومزدحم بتقنيات وعادات وتاريخ وأفكار، ليس ذلك عرضاً أدبياً، روائياً لمرحلة تاريخية، ولا تسجيلاً لوقائعها، وليس رصدا - أيضا - لأحداث هذا الزمان، وإن كان التسجيل والرصد لا يخلوان من ممارسة إبداعية، فالتسجيل والرصد الروائيان لا يلعبان دور الكاميرا المحايدة، الكاميرا التى تعرض دون ذكاء، وأعتقد - حتى - هذه الكاميرا لم تصبح موجودة الآن.

لذلك فنجوى شعبان الكاتبة والراوية ليست ملتزمة أو مقيدة بأمانة المؤرخ/المراوغ، ولا تدليسه فى بعض الأحداث، ولا صدقه الواقعى فى عرض الأحداث، ولا انتقائيته المغرضة، إذا الرواية - هنا - تنطلق من فكرة اقتحام الوقائع واشتباك معها، ليس لخلق تاريخ مواز، بل لإقلاق الأحداث وما استقرت عليه الثقافة، إنها تخترق وتشتبك مع الوقائع، فى مفرداتها الدقيقة، وفى كليتها، بمخيلة إبداعية تكاد أن تكون هى رؤية الرواية والراوية فى آن واحد مخيلة - أيضا - ليست بريئة، وليست سابقة التجهيز، فممارسة النشاط التخيلى، وإعماله فى مادة تاريخية، معلوماتية شبه اليقين، مرتبطة - أساساً - بعملية التحقق الإبداعى، وانجازه على تنوع الأجناس الأدبية والفنية، وكلما لاحت للمبدع ثبات وسرمدية، وأبدية ويقينية عناصر هذه المادة، كلما أغرته بإقلاقها، وهز ثباتها، وطرح الأسئلة عليها، وتفجير كل طاقاتها، وفضح المسكوت عنه والمتواطؤ معه فى تلك المادة، وهذا ما استطاعت رواية «نوة الكرم» أن تخوض غماره، والرواية هى مقدمة لأسئلة معلقة، والإجابة عن هذه الأسئلة ليست هى القول الفصل، أى أن الأسئلة لا تحتاج إلى إجابة، بل تحتاج إلى طرح أسئلة أخرى.

إن شخصيات «نوة الكرم» لا تتعدى أن تكون شخصيات روائية - فحسب - بل تتعدى وتتجاوز أسئلتها المحصورة فى فترة تاريخية معينة، إلى مساءلة الزمن السابق لهذه الفترة، واللاحق أيضاً دون أن يعنى ذلك أى إسقاط أو ترميز على الفترة المعاصرة، فلا نستطيع أن نحتسب «ليل الكحكية» أو سنانية «شخصيات روائية تلعب أدواراً مسرحية فقط، أو «الترجمان» هذه الشخصية العجيبة، شخصية تطرح سؤال المثقف فى أشكاله وتطوراته وتصوراته وإقدامه وإدباره، وشجاعته وإخفائه لهذه

الشجاعة، دون أن تكون تصورت وإبداع المخيلة الروائية وضعت نقاطا أخيرة وختامية لهذه الشخصية.

السلطة والعقاب

وإذا طبقنا فكرة «فوكو» فى «السلطة والعقاب» سنقول على هذا المنوال: لا توجد أى سلطة - نسبية كانت أو مطلقة - إلا وكانت هناك مقاومة، هناك دائماً سلطة تتمترس خلف قوانين ودساتير وقرارات ومراسيم، خلف ستار دينى، وذرائع أمنية، وأبعاد أخلاقية، كأنها هى الحامية والمحافظة على روح الشعب، وبالتالى توجد - دائماً، أبداً - اختراقات بأشكال لا تنتهى، كل عصر له أشكال مقاومة، والمرأة لها أشكال مقاومة، والمثقف - أيضا - له أشكال مقاومة، ربما تكون العلاقة معقدة بين متاريس السلطة، وأشكال مقاومتها فى حين من الأحيان، ولكنها اكتشاف هذه العلاقة أو التناقض نستطيع أن نتلمسه فى تطور وتفاقم تلك العلاقة.

«ليل الكحكية» الظل الدائم لكل شخصيات الرواية، الهادئة والعاقلة والرزينة، والتى لم تعط نفسها بسهولة، فقط تحت قسوة السلطة تختلف أشكال مقاومتها، «ليل الكحكية» أى صانعة «الكعك» تصطدم مقاومتها بسلطة متمثلة فى شيخ الكحكيين ثم المحتسب، الذى يدبر لها تهمة الفسق عند ما دفع ببضع قطع من الكعك لشيخ الكحكيين، قال: انظر.. أخذها شيخ الطائفة فى كفه كأنما يزنها، يفتت جزءا من الكعكة ليعرف مدى الالتزام بالمقادير وبأنها ليست متحجرة، تذوب بضغط خفيف بين أسنانه ولسانه - زعق المحتسب! انظر.. هنا فقط نتبه.. أى شيخ الطائفة - ماذا؟ ثم راقصة تتعرى جزئياً فى رقصة النحلة، رجل يخاصر امرأة، جسد أنثوى فرعونى عار، غزالة وأيل فى عناق لطيف، ملك وملكة من الفراعين فى قبلة.. وبناء على ذلك يتمتم الشيخ، المتسربل فى مواعظه وفى سلطته المزدوجة، الدينية والأخلاقية: إنه لفسق..

«ليل» هذه العانس كما يدعوها الشيخ تقود أنواعا متعددة للمقاومة بدءا من أن تلعب دور «شهرزاد»، وتتستر خلف الحكاية/ الحكى، كنظام تتسربل فيه وتحتمى من طغيان الأخرين: «كان يا ما كان فيه راجل وحرمته، الراجل اسمه السيد «بصل» متجوز بنت عمه بدور بصل؛ وبلدهم طرانيس البحر، وجار الزمان على عيلة «بصل» اللى كانت عيلة مستورة كل أطيانها تزرعها بصل.. فى سنة من السنين مقدروش يدفعوا جباية الملتزم، وسنة ورا سنة تراكمت عليهم الديون، باعوا أرضهم لكن مش كفاية.. إلخ،.. ومرة أخرى بالهروب من طغيان شيخ الطائفة.. والتخفى فى ملابس غلام، مرة ثالثة فى أشكال مراوغة متعددة.. هذه الأشكال التى تختفى تحت مخزون الأمثال والحكمة الأنثوية، وهى تلعب دور «شهرزاد» الضمنى، وبذلك تساعد الراوية التى تتحقق عبر انجاز دورها كشهرزاد.. الظل الدائم للأحداث والشخصيات والوقائع..

أيضاً «سنانية» شقيقة «ليل» ونقيضها، أو - على الأقل - المختلفة، والتى تدافع عن أنوثتها بأشكال اقتحامية، متعدية الدور المرسوم لها عبر العادات والتقاليد والمقولات والفلكلوريات، إنها تتحرك ضد أفكار قاهرة، وسلطوية، فى ظل سلطة تدق طبولها مصاحبة النداء الذى يرتفع فى سماء دمياط: «يا خلايق دمياط، الزاموا النسوان فى دورهن، وإذا خرجت امرأة سيعاقب وليها، وإذا لم يكن لها ولى ستضرب وتجرس فى شوارع دمياط المحروسة، يا أهالى دمياط تعرفون أن النساء حبائل الشيطان، فمن ظهرت منهن بالقميص المملوكى من جديد، رجمت، وعلى النساء حين يقفن على أسطح البيوت مدارة أجسادهن ما عدا الكفين، يا خلايق دمياط، لما ظهر وباد القميص المملوكى القصير، أجمع المشايخ على أن الله، سيستنزل لعناته على مصر أقرب مما نتصور..

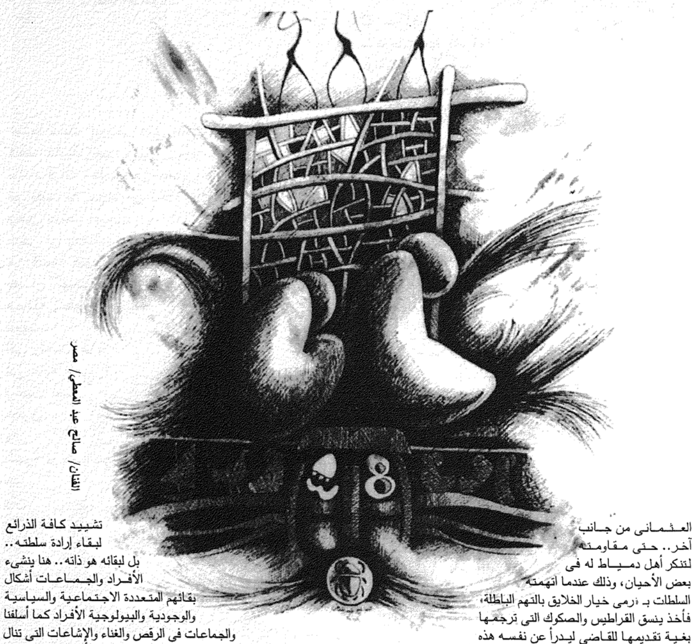
«سنانية» التى كانت مهمتها لكسب الرزق هى طحن الحبوب للجارات، وتقشير الفول السودانى النئ قبل تحميصه، لم تنس تعليق بائع اللبن الذى علق ساخراً منها: زى عود القصب الممصوص، لاحتة لحمة، ولا حتى شغتة».. وبعد عامين عندما رأته قادمان على بغلته، وسطلا اللبن الكبيران متدليا على جانبى بطن البغلة، ابتسم بخبث وقال بصوت عال «لبس البوصة، تبقى عروسة».. فأمسكت - سنانية - كالصبيان بالنبلة، وأصابت بدقة بالغة حدقة البغلة التى فزعت وجرت مهتاجة من فرط الألم، فاندلق اللبن من السطلين. وراح ليسقى الرمال.. بالطبع لا تخفى دلالات هذه الحكاية أو الواقعة الملتبسة والمزدحمة بمعان متعددة وبالتالى لا تفلت من أن الراوية تدير ما يسمى «بصراع الارادات» بين سلطات متنوعة، سلطة الذكورة المتسربلة فى أشكال اقتصادية وتجارية وعائلية، فى قهر أنوثة ممتزجة بفقر عجائبى ليشكل بيئة تحتية كاملة لمجتمع منهار ومتهدم، فى لحظة تاريخية نوعية وتكاد أن تكون لحظة استثنائية فى التاريخ، وفاصلة.

أشكال المقاومة

أشكال المقاومة لا تنتهى.. والراوية تنصت جيدا إلى نبض هذه المقاومة عبر أفرادها وجماعاتها، وتنتقى حكاياتها بدقة، حتى التقديم الذى تصدر به الرواية «قالت إيزيس: «أنا ما كان، وما هو كائن ومن سيكون.. وما من إنسان بقادر على رفع برقعى».. وتعقب متساءلة «أليست» الحقيقة نفسها كذلك؟.. إيزيس هذا هو صوت المقاومة الأبدى، المتجسد فى النساء المنشدات للعدل والتحقق الإنسانى والأنوثى، أو بشكل أدق الإنسانى/ الاجتماعى/ الأنوثى، لأنه لا انفصال ولا مواجهة بين هذه العناصر، النساء اللاتى يجتمعن فى فرح وفى غنج وفى هياج عارم، معبرات عن أنفسهن، مقاومات لكل أشكال القهر والمحو والإلغاء.. ويجأرن بأغان - أيضا - تنتظم داخل متن حركة التمرد.. فيغنين:

قلت لها ياستى اورينى
على بطنك وفرجينى
قالت لها روح يا مسكينى
دى بطنى عجين خمران
يا عينى
قلت لها ياستى اورينى
على أوراكك وفرجينى
قالت لى روح يا مسكينى
دى أوراكى عامود ورخام
يا عينى

وأيضاً الاختيار والانتقاء وهنا - لا يخلو من الذكاء الضمنى فى إطار تشييد عملية إبداعية ذكية إلى حد بعيد شخصية الترجمان ذاتها، شخصية فريدة وانتقائية.. وتختار ماذا تقول وماذا تفعل، فى جدل متعدد ومتجدد دائماً بين الثقافة/ القيمة، ومحاولات طمسهما ونفيهما معاً، هذا الترجمان الملتبس دائماً، والمتقلب فى جمرة وعيه من جانب، وفى جمرة الطغيان



العثمانى من جانب آخر.. حتى مقاومته لتنكر أهل دمياط له فى بعض الأحيان، وذلك عندما اتهمته السلطات بـ «رمى خيار الخلايق بالتهم الباطلة» فأخذ ينسق القراطيس والصكوك التى ترجمها بغية تقديمها للقاضى ليدرأ عن نفسه هذه التهمة».. هذا الترجمان المثقف المتمرد يعرف أن أهل دمياط لن يتشددوا له ولن يناصروه، فما عرفوه إلا غريباً، لذلك سيتخفى هذا الترجمان بأساليب مقاومة، ومربكة، لإدراك خصمه لجنونه.. سيبدو الترجمان ويتصنع بأنه مشوش الذهن، سينطق جملة ينطق كل كلمة فيها بلغة مختلفة، «حتى عندما فزع الترجمان من اختفاء قراطيسه، سيخلق لنفسه نوعاً من الترضية والتهدئة، لمقاومة اضطرابه، وسلطة خبله عليه «اسيضع الترجمان إصبع السبابة، على رسخ يده الأخرى، ليشعر بدنه كله بنبضات قلبه تدق دقاً رتيباً.. يهدأ انفعاله قليلاً.. قليلاً.. ثم ينسى شرور البشر ووحدته».

أيضا.. لا حاجة هنا لإدراك مغزى شخصية الترجمان وجدله وأشكال تشييد كافة الذرائع لبقاء إرادة سلطته.. بل لبقائه هو ذاته.. هنا ينشىء الأفراد والجماعات أشكال بقائهم المتعددة الاجتماعية والسياسية والوجودية والبيولوجية الأفراد كما أسلفنا والجماعات فى الرقص والغناء والإشاعات التى تنال من السلطة.. الهجاء.. النكت، السخرية.. وفى حقيقة الأمر الرواية احتالت بذكاء فنى رائع على تمرير كل هذه العناصر، فى تقنيات جد معقدة بسلاسة، إذا صح التعبير.. لتنتهى بنا إلى شخصيات فريدة تحتاج إلى استفاضات نقدية متخصصة – شخصيات كامونيت التى احتمت بالرهبنة، وقاومت بسلاح الرب.. ونور الدين.. حتى القرصان العربى شقيق «ليل» و«سنانية».. والقرصان الأجنبى.. كلها شخصيات تحتاج إلى درامية لتكشف عن تعقيدات، وأسئلة جد جريئة وذكية.. سرعان ما تتلبسنا، وتجعلنا نعيدها ونطرحها على أنفسنا وعلى التاريخ مرة أخرى.

التى نامت نوم الكهف

شعر/ فاطمة ناعوت

عندما نسيتُ كِبريائى فوقَ مكتبِك
فتحتُ حقيبةَ كتبى،
بالكاد قرأتُ سطرين من جمهورية أفلاطون،
ثم ألقيت بهِ سريعاً من نافذةٍ خلفيَة.
وحين جلستَ أمامى،
تحكى لى بعضاً،
من فلسفة تكوينِ الإنسان،
بعد أن أنهيتَ سَريعاً،
محادثةً تليفونيةً عائلية.
تنبهت..
أنى ركضتُ طويلاً،
فى غابةِ الخسارة،
وغيبّتُ نصف
عمرى،
وأن
الثمرة لم تكن شهيةً
جداً.
وأنَ
اختراعَ
تعبيرٍ
حداثىَ
عن
الحقوق فى
الحب،
لا يبررُ حتى تواصلنا.
ولمّا شعرت بطعمِ الإثمِ
فى حلقى،
رفعتُ كوبَ الماء البارد،
وشربتُ فلسفتك.
نعم.
عندى
لكَ سرٌ أخير...
سأهزمني هذه المرة،
وأعتنق العاديَّة.
هل تعى ما أقول؟
السيرُ على الأرض،
معرفةُ شوارعِ المدينة،
أكل الشطائر،
مشاهدةُ الفاترينات،
متابعةُ أحدث الأفلَام،
الذهابُ إلى المسرحِ،
العيشُ مع التنفس،
رعايةُ أطفالى،
ثمَّ العودةُ مساء إلى سريرٍ دافئٍ..
بعد يوم مطير..
فى الواقع..
لابد من المحاولة دائماً.
وأعتقدُ أنى لن أفقدَ كثيراً.

الفنان/ بدر الدين عوض/ مصر

شعر

خريف

شعر/ درويش الأسيوطي

فى الخريف الذى
يدخل الآن بوابة
أنت فتحتها للمواسم؛
يدخلك الهم..
ماذا جرى فى شتاء الخطايا؟
تدثرت بالحزن حيناً،
وبالصمت أيقظت كل الهواجس،
لذت بمن علموك الحكايا..
وخضبت كفك بالشعر..
والشعر يشعل فى عتمة الصدر قنديله
والمساء..
فماذا جرى للشتاء..
ليسكنك الدمع..
حتى يعز عليك البكاء؟!

فى الخريف الذى
يدخل الآن بوابة
أنت فتحتها للربيع
تجاهل تلميحك الفج،
ذاك اليمام..
الذى يسكن الشرفة العالية..
كزوجين من مرمر العش فرا
وحطا على ثلج شرفتك المستحيلة حلما،
تفتش عنها،
وتنتظر الفجر عند افتضاح المواسم
حين يفجر حقل البنفسج
ألوانه فى عيون المواقيت...
لكن حقل البنفسج
خبأ فى الشرفة المستحيلة
ذاك اليمام..

في الخريف الذي..
يدخل الآن بوابة كنت تفتحها للحقول المليئة
بالقمح.. والصيف..
والسنبلات البهيجة..
والخبز..
يدخلك العطش الموسمي،
وجوعك..
تسكن عينيك...
حارات قريتك المستحمة بالصبر والظل؛
والمتعبون..
كلهم أنت..
لكن فصل التمزق هذا اصطفاك..
ووزعهم بين حاراتها
لغة مبهمة.
في الخريف الذي يدخل الآن بوابة العمر
كل المواسم تدخل زنزانة الوقت..
شاحبة.. شاحبة.
كالعيال بحارات قريتك المستكينة للصبر والعجز..
كل المواسم مسكونة بالجفاف
والجوع..
تحمل صهد الجنوب
وولولة الريح.. والأتربة.

في الخريف الذي يدخل الآن بوابة العمر
تبدو التفاصيل في لوحة العمر
مرعبة مرعبة.

خلف ثلاثة حدود

شعر/ ماريان ناكيتش

ترجمة: عبد الوهاب الشيخ

إلى/ محمود درويش

خلف ثلاثة حدود تخضوضر
بلدة زيجفريد«١»
بلدة أبوى،
دافعة إياى بعيداً،
كما لو أننى أحد سلالة التنين،
وقد عقدت العزم
على استعادة الكنز.
وأنا أعيش هنا
فى الشمس،
معتكفاً
فى نيوبراند نبورج كاسبار داڤى فريدريش«٢»
فى انتظار الضوء الأخضر
لورقة الزيزفون.
فى طقسٍ جميلٍ كهذا
أحول
برق شتوترن هايمر.
وبسبب حروق الشمس الكثيرة
أود لو أبتعد داخل أقاصيص الشتاء!
شكلى
المنعكس فى المرآة
شكل شخصٍ من دريزدنِ
فى مرآة نهر الإليه.
وأنا لا أستطيع أكثر من هذا
مع لغتى الألمانية
أن استمع إلى اللغة الأخرى،
وهى تريد أن تتحدث، تريد أن تنتمى.
لا أعرف أين أقيم،
ثم أبعد،
محلقاً فوق
الأجساد الثقيلة للأغراب.
ماذا أود أن أعطى فى المقابل،
هل سأحاكم
فى موابيت «٣»..
فى الجهة المقابلة للشمس
تحترق النوافذ فى ڤرل«٤».
وعبر ثلاثة حدود تنادى
أم ابنها.

«فى ألمانيا»

حيث لا يسمح لى
أن يكون لى بيت،
أنا فى بيتى.
على الجانب الآخر من الألمان أنا
كاسبار هاوزر:«٥»
ويا له، أن أصير فارساً!
عبثاً أقدم نفسى
كفريسة
لنسر«٦» الدولة المحلق.

«الأيدى الهرمة»

.. فجأة إذ بداخل كل منا أكثر من شخص.
(يان سكاسل)
فى الطفولة
تشد قبضتك على الغصن
فى الطفولة
كان فيك الكثير من الطائر
يمسك الطائر بالغصن
حتى نهايته.
ونحن
نطوى أيدينا.

«أشجار الغابة»

تاج فوق تاج،
وما من واحدة تطالب بالعرش.
نحن نراهن

وأعينهن مغلقة بالأوراق.
أولئك المعتزلات فى البرية،
لا يستطعن الذهاب إلى أى مكان.
لكن إذا ما هبت الريح
تلوح كل واحدة لنفسها.
لماذا كل ما له جذر،
بلا معين.

«صور الرحلة»

شيمزى «٧» سماء «محفوفة بالقصب، حيث تنزلق الأشرعة
مثل السحاب
ويحلق الإوز فوق الزرقة
بأجنحة ملائكية.
ترسم ميوينخ علامة الصليب على نفسها بالشوارع!
فرنكيشه «٨» تل بعد تل
مشهد ريفى، يحيط به البصر.
على امتداد طريق فولرا كاسل السريع
حشود من أشجار الصنوبر محاطة بالسلك أى جنون.

«راينر كونسه» «٩»

نصير السكون.
فى المساء تكفيه ريشة،
ليظل مستيقظاً.
عيناً فى عينٍ مع الكلمة.
أبياته عشب الريشة.
رسائله إلى أصدقائه
تطير، تقفز فجأة
عبر عتباتهم،
وبعضها قد أوصله بنفسه.
تحت السماء المقابلة.
يهب الحب أجنحة.

ويعرف الحنين إلى الوطن،
فى الحلم حافى القدمين مثل قوقعةِ الكروم.
أيتها الغابات، كم وقف بجانبك!
وكم سار تحت الشمس
ليقع ظله على الأرض أيضاً!

«افتقاد الغربة»

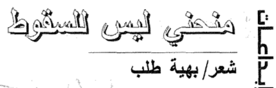
فى الوطن أنا
جسم غريب.
يفتقد الغربة
ويا له، أن تكون طائر الوقواق الشاب،
قوقعة الكروم،
التى هى فى كل مكان داخل بيتها.

ولد ماريان ناكيتش في نوفسكا بكرواتيا عام ١٩٥٢ ويعيش الآن في أجرام. علي أية حال هو يكتب بالألمانية؛ ومن ثم فهو شاعر ذو ثقافتين، بيد أن عشقه للغة الألمانية وثقافتها له أبعاد تراجيدية. إذ أن والديه انتقلا وهو في طور البلوغ إلي ألمانيا، حيث يعيشان منذ عقود كمواطنين ألمانيين. بيد أنه إبان هجرتهما لم يكن قادراً علي الانضمام إليهما لأسباب صحية. ومن ثم فهو يكتب بلغة البلد الذي لا يسمح له بالعيش فيه.

/١/ بطل إحدي الأساطير الجرمانية القديمة.
/٢/ رسام ألماني كان شديد الاهتمام بالطبيعة في القرن الثامن عشر.
/٣/ «موابيت» حيّ في برلين.
/٤/)مدينة كراوتيه.
/٥/ عقدة نفسية.
/٦/ شعار الجمهورية الألمانية.
/٧/ بحيرة قرب ميونيخ.
/٨/ منطقة في ألمانيا.
/٩/ شاعر ألماني كبير من مواليد ١٩٣٣.

الفنانة/ هدى مراد / مصر

إبداعات



منحني ليس للسقوط

شعر/ بهية طلب

/١/

امرأة مروية
لرجلٍ تتشهاه نساء الأرض
ويتشهانى وحدى

/٢/

أحملقُ فيه
هذا الرجل الباهى
يسكب شعره تحت أذنى مباشرة
ولا يقولها

/٣/

يحنق الرجال عليه
حين يكتشفون الأصباغ..
التى تركتها شفتاى على يديه
ولا يقتنعون أنها
آثار سلام الصباح لزوجته
أما هو فيسألنى
هل كنت أضع مساحيقَ
فى الليلة الفائتة ؟
هذه المرأة
لا تحب الموسيقى الكلاسيك
وتفضل عليها
دقات الدفوف الإسبانية
وترى
أن ديو ان كافكا
لا يستحق إلا أن يوضع
فوق الكومدينو
تماماً للزينة
لغلافه الأحمر اللامع
أما أنا
فأحلم بزهورك..
أتوق لتراقصنى على صوت على
الحجار
(متونس بيكي وكإنك من دمي)
تهمس لي بكلمات
تشعل قلبي
ولا تشعلني

الفنان/ طارق الشيخ / مصر

إبداعات

حافة الجبل

قصة/ سعيد بكر

/١/

دائرة الضوء بعدها ظلام لا نهائى.. تخفق بين خيوطها المرتعشة حشرات الليل.. تضوى أجنحتها كالنجوم المبدورة فى البعيد.. تهوى كشهب ضالة فى جوف قرار مكين.. اتشح الظلام بصمت جسد من حفيف الهواء عند احتكاكه بجدران القبور التى أشعر بوجودها الجاثم من حولى..

.. يبدد من حلكة الليل ضوء الكلوب المتارجح فى يمناه وهو يسبقنى بخطوات. أحس بوجوده ولا أرى وجهه أو تلك العينين الجافتين والمتآكلتى الحواف. لا أدرى ما الذى يدفعنى إلى السير خلفه بلا تمعن أو ترو.. شىء ما يأسرنى ويجعلنى أحوم فى دائرته وانجذب نحوه كتلك الحشرات التى ألمحها تتساقط كلما اقتربت من دائرة الكلوب المتدلى من يمينه.. تصدم الحشرات فى تدافعها للهروب صفحة وجهى.. يقشعر جسدى ويهتز كيانى بخوف كا من منذ الصغر.. ألمحها وهى تذوب فى الليل منتفضة الموت.. ويهوى بداخلى شىء يتكسر كالزجاج..

– هل انت خائفة

رفع الكلوب إلى وجهى.. يتفحص ملامحى.. يريد أن يتصيد تقلصات هدبى.. ينتابه سرور وهو يرانى انكمش خوفا.. ويحدق فى بعينيه الجامدتين والمتأكلتى الحواف. نفس العينين اللتين أبصرتهما يوم انتشلوه من جوف قبرها.. عليهما مسحة من زجاج معتم.. وحدقتان كخرز مسبحة انمحى بريقها تحت فرك الأصابع.. جامد الجسد ككتلة خشبية من جذع نخلة منزوعة من قلب الطين.. يعلوها تراب السنين العديدة.. هزوه فلم يستجب لهزات أياديهم.. صرخ أبى فى وجهى وصفعنى لأننى غفلت عنه للحظات.. لم استطع أن احذرهم حين لمحته ينسرب من بين سيقانهم ويدخل فتحة القبر الذى كان فى استقبال جسد أمي. كنت أود أن أغافلهم مثله واتسلل ورائه لأري المكان الأخير الذي سترقد فيه أمنا.. تحدوني الرغبة أن اكتشف ماذا يحدث لها وهي قابعة في الظلام وحدها.. أستخاف؟ أستبكي مثلنا حين كنا نفتقدها ليالي طويلة فترة غيابها في المدينة الكبيرة.. انتفضت على ملمس يده الدافئة وهي تشد علي معصمي بعنف.. جذبني نحوه فتأرجح الكلوب في يده.. تمايل ضوء وتموج فوق سطح المقابر والأرض تحت قدمينا في اندفاعات لهثي ومتسارعة.

هتفت:

– أحذر

تعالت ضحكته فجأة في فراغ الظلام..

– حفرة طازجة

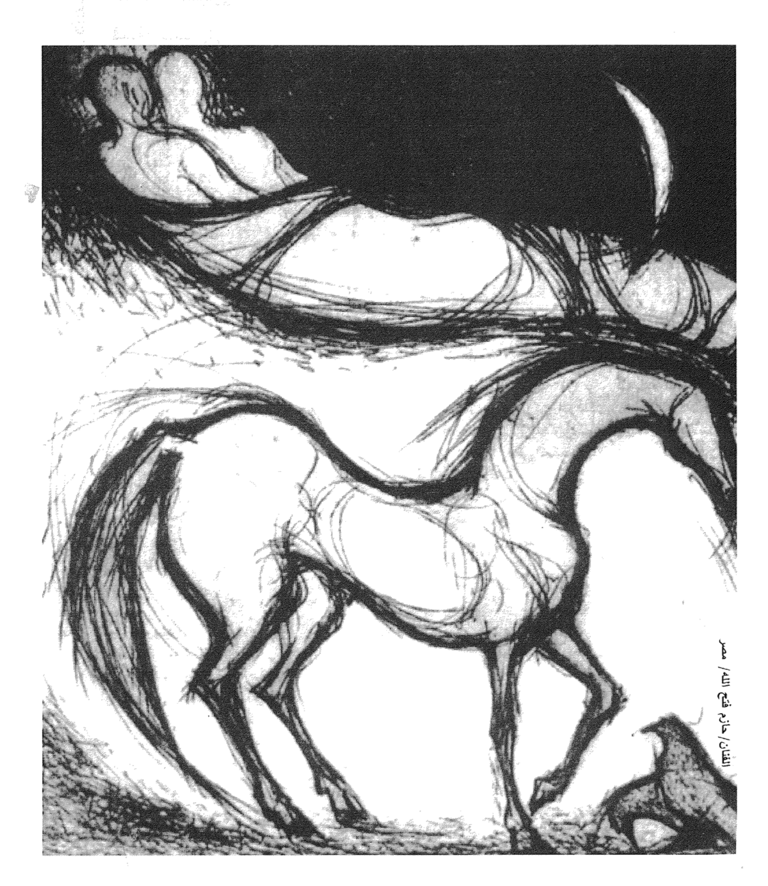
يرتج جسده.. يهتز أثر ضحكاته الماجنة.. تتمسح شعاعات هارية وجهه الذي ينظر إلي أعلي.. كنت أخشي أن تصيبه نوبة من تلك النوبات القاسية التي تجعله ينزوي في ركن غرفتنا يرتعش ويزبد فمه ولا يسمح لمخلوق أن يلمس جسده أو يحاول مساعدته.. يدعونه هكذا حتي ترتخي عضلاته وتسكن حركته الثائرة.. وأبونا في الخارج يندب حظه ويصفق كفا بكف «ويتعالي صوته النازف

– وهبني الله جسدا بلا عقل.

مهيبا كان جسده بينما كنت ضئيل الحجم أتعثر بين ساقي.. رأسه الكبير كان مثار سخرية صغار قريتنا وذعر كبارهم.. يتحاشونه إذا ما صادفه أحدهم في الطريق.. ويتشاءم بعضهم من مشاركته اجتماعاتهم.. يعاملونه بحذر وتخوف من ردود أفعاله المباغتة وهو لا يني يدخل بيوتهم.. يقحم نفسه بينهم بلا استئذان.. يلغي وجودهم.. يستقبلونه بابتسامات حيرى.. ولا يشكوه أحد إلي أبي ا لذي يثور لأفعاله الغريبة الطائشة.

– هل أنت خائف

نصفه السفلي بقعة ضوء تتحرك في مساحة شاسعة من ظلام دامس.. ذيل ثوبه يرتفع وينخفض تحت الضوء المنسرب حيث يختفي نصف الكلوب خلف يده المندغم في خيوط الليل.. هو الآن يهز رأسه سخرية



الفنان/ حازم فتح الله/ مصر

من مخاوفى.. لا أدرى ما نوع الجرأة الشيطانية التى تجعله لا يعبأ بشىء ويهزأ بكل المقدسات. للموت قدسية أخرى. حين يحتد بيننا الحوار يتحول إلى كائن غريب. تجحظ عيناه، وتحمر حوافهما.. يضرب الحائط بقبضة يده إلى أن تدمى.. ماذا أخذ منك القبر وتريد أن تسترده الآن.. أتركت شيئاً وديعة مع أمك وتطالبها برده.. ماذا رأيت فى قلب ظلام القبر.. ما الذى ألجم لسانك وجعلك تهيم فى حارات قريتنا تحدث الهواء والأشياء.. أحيانا كثيرة أراك تنطق مثلنا وتعترضنى بمنطق العقلاء.. ولا أنسى يوم سألت أبى ذات ليلة صيفية ونحن نجلس فى باحة الدار.

- أين يسكن الله.

لمحت الحيرة على لسان أبى الذى راح يتلعثم بكلمات لم أفهمها.. غادرنا يائسا ودخل الدار.. وقال لك مدرسنا:

- يسكن الله بداخل كل منا.

انتابتنى هزة اثر لفحة هواء اثارت التراب تحت قدمى.. هتفت وراءه:

- حسبك هذا القدر.. هلم بنا نعود.

واصل طريقا لا أبصره فصحت:

- ماذ تريد أن تثبت

أتانى صوته:

- عد إلى القرية أيها الدنئ

لا أملك الجرأة التى تمتلكها أنت فاندس وراءك أتساءل لماذا لم تقترب من قبر لم يدخله جسد منذ أعوام طويلة.. ماذا تبغى من جسد دفن لتوه.. ما الشىء الذى تبحث عنه ولا تريد أن يفر من بين أصابعك.. تنتظر خروجه لحظة بعد أخرى.

- لو علم أبوك يوما بعبثك هذا سيقتلك.

صغيرا كان يفر من القرية وينطلق نحو المقابر.. يجلس على قطعة حجر وينظر نحو لا شىء بعينين تائهتين.. تحير أبى.. ماذا يفعل هذا المعتوه.. حبسه فى حظيرة الدواجن عقابا له.. لكنه لم يصدر بداخلها صوتا يشى بوجوده.. حين تركه يخرج ألفاه جامد الوجه وفى عينيه حبتا المسبحة المطموستا البريق.. ركب زوارق القرية عابرا بها إلى المدن الكبيرة عارضا إياه على الأطباء.. ولكنه يعود به أكثر سوءا..

عند نفس المكان الذى جئناه عصرا ندفن أحد شيوخ قريتنا توقف.. انهلع قلبى.. وتسمرت على بعد أمتار قليلة منه.. رشقنى بنظرة تتهمنى بالخور والضعف. صرخت فيه:

- حسبك هذا

لم يشعر بوجودى.. ذاب فى عالمه يواصل طريقه الحائر.. انكفأ على الربوة العالية يعمل فيها بيديه.. يزيح التراب جانبا.. وجهه تحت ومضات ضوء الكلوب المثبت فى الرمال بجوار فوهة القبر يلوح مبهوتاً.. هل هذه هى اللحظات التى تأتيه فيها نوبته القاسية.. حيث ألقيت عليه نظرة بدت ملامحه لى كذئب اصيب بالسعار ولمحت خيط الزبد الأبيض يبزغ عند زاوية فمه.. وهو يغيب داخل القبر دوت ضحكته كان لصداها رجع مذيل برنين صدئ...

/٢/

رجوته وهو يقفز عبر قنوات الماء الصغيرة التى تقسم الأرض الممتدة إلى أحواض:

- لا تفعل

أشاح بذراعه فى الهواء.. أولانى ظهره:

- ستثير رجال القرية علينا.

الشمس فوقنا ترسم ظلينا متكسرين على نتوءات القنوات المائية:

- لو علم أبوك سيقتلك.

استدار فجأة وغرز فى جسدى خرزتيه الباهتتين:

- أنت ضئيل وتافه

يشير إلى ضآلة حجمى متباهيا بجرمه العاتى.. دون أن يعبأ بى راح يشق طريقه.. اختفت القرية خلف ظهرينا وبدأت مساحات الأرض المزروعة تتقلص وتطفى مساحات شاسعة من الرمال على ناظرينا.. تتطاير حبات الرمال.. تعلق بساقى.. ساخنة الملمس.. التفت نحوى:

- لن تطيق معى صبرا

هتف بصوت عال:

- الطريق وعرة والشمس قاسية

مد إصبعا مشيرا إلى الجبل السابح فى غلالة من التراب المتطاير.. هو يعرف أننى لن أتركه وحده.. أولانى ظهره وواصل المسير.. يتقافز بلا سبب يصيح أحياناً بأصوات متداخلة ومدغومة.. وكنت خلفه اتابع حركاته التى تثير داخلى تساؤلات كثيرة.. ما الذى يجذبه.. وما الهواتف التى تتنامى إلى سمعه فيبقى فى ركنه أمام دارنا يبتسم حينا ويبكى حينا ويرنو إلى الخلاء حيث سماء غير متناهية يحدها من الشرق ذلك الجبل الذى تربض أسفله قريتنا.. كاد أبى يوما يفقد عقله وهو يرى أحد أبنائه يفلت من أسار المنطق. جرده ذلك اليوم من كل ثيابه وربط يديه خلف ظهره بحبل لوفى الخيوط:

– سأجعلك ترتد إلى عقلك

وهوى بسوطه على ظهره.. لم يتحرك فيه ساكن.. يقف بذلك الجسد العاتى متحديا قوة أبيه التى تذوى يوما بعد الآخر.. السوط يصدر أزيزا يخترق أذنى ويخلف خطوطا مدماة فوق جسده..

– سأخرج الشياطين التى تسكنك.

يومها بكيت كثيرا.. وبكى أبى أكثر.. وظل أياما طويلة يحدق فى لا شىء.. أمام عتبة الدار يتقرفص حول نفسه.. لا يشعر بالبرد الذى يهبط مع نزول الليل ولا الهواء الساخن الذى يلفح القرية نهارا.

برغم ابتعاده كثيرا إلا أن جرم هيكله لم يتناقص.. أراه يتزايد.. يتضخم كلما أوغل بعيداً عن ناظرى.. يملأ صفحة السماء ويخفى قمة الجبل الذى انزاحت عنه غلالة التراب المتطاير.. تلهو الأنفاس بصدرى.. أحث الخطوات خشية أن أفقد الطريق.. انسحبت كل الأشياء من فوق مساحة رؤيتى وأخفى الجبل المهيب السماء خلفه.. لاح الدير كنقطة صغيرة تعكس قمة الجبل أشعة الشمس.. تألق المكان نوراً وحرارة.. وهو يلوح بذراعين كبيرتين فى كل الاتجاهات. لا أدرى أن كان يحثنى إلى العودة أو يدعونى للاقتراب.. استطعت أن أبصر امراتين متشحتين بالسواد تلجان باب الدير الذى لاح لعينى مساحة داكنة اللون.. كلما دنونا يأخذ مبنى الدير ملامحه والباب كان عاليا.. على نتوءات خشبية تبرز بامتداد حائط الدير الأمامى

وفوق الكوات المتراصة بأعلى كانت هناك بعض أعشاش لطيور مجهولة.. احتل اذنى أصوات متداخلة ميزت منها صوت ترانيم خافتة.. أشعرتنى بالرهبة والخوف.. بغتة انطلق طائر كان قريبا من حافة الباب الخشبى.. رفرف بجناحيه وشق طرقه نحو الجبل.. حاولت أن أتابعه لكن الشمس اخترقت عينى.. حين استدرت بوجهى كان قد اختفى.. اسرعت الخطى ودخلت من الباب العالى.. استقبلتنى باحة واسعة تفرشها الشمس وترقد على جوانبها ظلال مبنى الدير بأعمدته السامقة.. التقطت عيناى ظهره وهو يعبر ممرا صغيرا أسفل البكيات التى تظلل الممر.. دس بجسده فى فتحة باب جانبى ضيق.. لهثت خلفه.. دون أن يتوقف لحظة ليتأكد من وجودى صعد الدرجات. كان الدرج ملتويا وصاعدا إلى أعلى.. لم يلتفت إلى النقوش الكثيرة التى تزين حائطى الدرج.. انتهينا إلى سطح الدير الدائرى... رأيت الجبل يطل علينا عن قرب.. دار مع دوران السطح.. عند المنحنى تسمرت قدماى.. جابهنى حائط عال من التوابيت مرصوصة بعناية.. حائط التوابيت كان عاليا.. تصورت أنه يمكن أن يسقط فوق رأسينا فى لحظة.. صحت ورائه:

– توقف

منحنى خرزتيه الباهتتين.. تمتم:

– ألا تريد أن ترى ماذا آل إليه الجنس البشرى لم يكن هو ذلك الذى يتحدث.. كان شخصاً آخر لا يمت إلى بصلة ما:

– نعود إلى القرية..

بخرزتيه الميتتين آثار خوفى المترسب فى الأعماق:

– ضئيل وتافه

أسفل قدميه كانت هناك بضع توابيت موضوعة فى إهمال كأن يدا عبثت بها.. صحت بصوت عال عسى أحدهم يكتشف وجودنا:

– حسبك أرجوك

جالت عيناه بالأركان.. عثر على قطعة حديدية ملقاة عند المدخل.. تسمرت دهشة.. لم يكن بمقدورى منعه.. فضول ما جعلنى انتظر ما سيحدث. دس طرف



القطعة الحديدية فى شق غطاء التابوت القريب.. فى بطء حيث دنوت منه.. تريثت خلف ظهره.. بدفعة قوية نزع الغطاء الذى اصطدم بحائط التوابيت. أصدر صوتاً صدئا.. اغلقت عينى للحظات.. فتحتهما على التابوت الخشبى.. كومة من التراب المندى تتخذ شكلا إنسانيا.. عظمة الرأس لها بياض شاهى.. تجويف للعينين ملىء بتراب أسود تتخلله ثقوب صغيرة عظمتا الساعدين متعانقتان فوق منطقة الصدر.. زجاجة عطر موضوعة عند مكان القلب الذى أصبح ذرات من التراب المتراكم.. زجاجة العطر كانت فارغة.. فى لحظة مد يده نحو الزجاجة وتراجع إلى الخلف ثم طوح بها عاليا لتصطدم بحائط التوابيت. تنفجر.. ويتطاير نثار زجاجها فوق رأسينا.. اقعى ينظر فى كومة التراب المندى.. يريد أن يحشر عينيه بين ذراتها.. يتوغل فيها.. فى لحظة واعية لمحت يده وهى ترتفع ثم تهبط نحو كومة التراب.. عند مكمن القلب غرز أصابعه الخمسة.. مددت يدى.. شددت على معصمه امنع يده من التوغل أكثر.. انتبه إلى وجودى.. صفعنى بخرزتيه اللتين برق فيهما شىء غريب..

بغتة احتضن ساقى وأجهش باكيا.. وجعل يغمغم:

- لا يوجد شىء..

/٣/

حين غادرنا الدير كان يلفه صمت مهيب يطويه بين جوانحه.. يأخذه بعيدا حيث بقعة لم تطأها قدم بعد.. عند المفترق اكتشفته يسلك طريقاً مغايراً.. هتفت:

- ليس هذا طريق القرية

واصل دون أن يعيرنى التفاتة.. جذبته من ساعده انبهه:

- أنت تسير فى الطريق الخاطىء

نزع ساعده.. يمم نحو الجبل مباشرة.. سمعته يغمغم:

- أعرف طريقى

اتسعت المسافة بيننا.. تريصت وأنا أتابع ظهره الضخم يشق سحابة التراب المتطاير - التى أخذت ترتفع لتخفى فى تلافيفها معالم الجبل.

إبداع

الغربان

قصة/ مصطفى سليمان

يرسل الخفير يوسف من فيه رعدة الحذر، ملفوفة بلهاث الفزع

الغرابان

يندفع كل واحد إلى أقرب باب أو نافذة، يلقى بنفسه إلى الداخل، أمارت الهلع سمة من سمات الوجوه، يتشابهون فى ملامح واحدة، العيون زائغة، الأبدان مرتجفة، العرق غزير، يرهفون للصوت القادم من بعيد، يرن صداه فى الأجساد، يحوقلون، يبسملون، النعيق كقطرات زيت دافئ ينصب فى الآذان، الخفير يوسف كامن فى عشة الدجاج فوق أحد الديار، تهتز الصورة المرسومة فى رأسه....

العمدة منزو فى ركن الديار، يحيط به الخفراء، تتحرك حبات المسبحة فى يد الشيخ محمد من رعشة يده، تتعلق به العيون الزائغة، يصف كل شىء من بصيص نافذة بصوت هامس.

يراهما يوسف، يأتيان من بعيد، يحركان أجنحتهما، اقترابهما يخنق صدره، يخشى أن يبصراه، تهتز البندقية، تلسعه صورة العمدة، يدفعه للخلف ويجذب بيده الأخرى حماره إلى الدار. يختبئ فى أقرب مكان، أصبح الخوف كسوة الأيام، يجرع الفزع الممزوج بأنات الغربة، يطن فى رأسه «لن تفتح الديار طالما هناك غربان» يباغته ثعلب الهلع ويفترس شجاعته، فى كل مرة يحاول قتلهما، فى كل مرة يقترب الغرابان، يحجبان نور الشمس عن عينيه، أصبحا فوق دوار العمدة. صورة الأبواب الموصدة وهيامه على وجه الطرقات، يوخزه الاختباء فى عشش الدجاج وحظائر الماشية، يقبض على شجاعته، يضغط على الزناد تنطلق رصاصتاه فيقعان على الأرض، يلتقط أنفاسه المهدرة، تزغرد فى فيه «قتلتهما.. قتلتهما» يطلق الأعيرة النارية، بحرص شديد تفتح الأبواب، تطل الرؤوس، يتحركون ببطء، يلتفون حولهما، ينظرون ببلاهة. تفك قيود الذهول زغرودة امرأة، ترتطم ضلف النوافذ بالجدران، ينطلق الدجاج بين أزقة القرية، تربعت امرأة أمام دارها، يجول إصبعها فى صحيفة الأرز، يخرج رجل بالماشية، تحمل الصبايا الجرار، يتجهن إلى الترعة، ضحكاتهن تتراقص على أشعة شمس الظهيرة، يحمل الرجال يوسف وبندقيته على الأكتاف، يهنئون «رجل ابن رجل «رجل لم تأت به امرأة» يمتطى العمدة حماره قائلاً:

يوسف

تقبض حروف الكلمة الصارمة على لحظات الفرح، يقع يوسف فى جب القلق، يجرى خلف العمدة والشيخ محمد كأنه يجمع كلمات حديثهما قبل أن تمس الأرض، يلتفت إلى الفلاحين المتناثرين فى الحقول، يرفعون أيديهم محيين، منذ زمن لم تطأ أقدامهم الحقول إلا بعد الغروب تلتقط أذناه حديثهما كأن الزهو طائر يعشش فى صدريهما.

- هل يصدق أحد أن الغربان ماتت؟
- كانا يأكلان الدجاج والأوز.
- من يصدق أنهما أكلا فداناً من البرسيم.
- اختطفا ابن شعبان.
- ووجدناه فى الترعة.

يهده الجرى، يقف ليلتقط أنفاسه، يمسح جبينه، يزجره العمدة بصوت حاد.

- ما أوقفك يا ولد يوسف (يحدث الشيخ محمد).

كانا لعنة من الله

خطوات، يرون رجلا مهر ولا صوب القرية، شبكة الفزع مرسومة على وجهه ساحباً جاموسته، يسأله العمدة

- ماذا أصابك يا أبا إسماعيل؟

من بين أنفاس لاهثة.

- الولد إسماعيل رأى صغار الغرابين، تحلق حول الشجر، يزعق لصغيره.

- أجر... أجر.

يلاحقه الصبى حافى القدمين، عيناه مركزتان

على الأفق، طرف جلبابه فى فمه، يرمق العمدة يوسف بنظرة مستودع الشرر، بصوت حاد.

– إنهم سينتقمون.

يوكز العمدة حماره عائداً إلى القرية، الشيخ محمد فى أثره، يتسمر يوسف من الخوف، كقطع الزجاج المهشم يتناثر الخبر، يهجرون الحقول، تدق أجراس الخوف، الصبايا يتركن الجرار على حافة الترعة، يدوى القول «الغرابان لهما صغار» يرتسم فى مخيلته سرباً من الغربان يطارده، ينقضون عليه، يحملونه بين مخالبهم إلى أعلى ثم يلقونه على الأرض، يشم رائحة النعيق فى الهواء الساخن، يجرى مرتعداً، مخالب الخوف تطارده، ينكفىء على الأرض، يرتطم رأسه بحجر، تغيب القرية عن عينيه...

الغربان تنقر رأسه، جسده، يدفعهم بيديه، بقدميه، تموت مقاومته من أسنة مناقيرهم، يتمدد، تقف فوقه، تنقر أحشاءه، ترفرف بسعادة...

يفيق، يئن، يترنح، يمسح جبينه، شىء لزج، الظلام يمتلك زمام القرية، يخطو بخطوات يهدها الألم، على بصيص النور المتسللِ من النوافذ الموصدة، تلمحه العيون، يصرخ أحدهم منذراً.

الخفير يوسف

تطفأ الأنوار، يدوى النعيق فى أذنيه، وحيداً فى جوف القرية، يخيم الظلام، يتراءى له شبح، يحدق أكثر، الملامح غائبة بين فكى الظلام وبعد المسافة، يأبى الاقتراب، يعلو النعيق من جديد، فى أذنيه صوت لاهث من خلف النافذة.

سيقتلونه الليلة

يتسمر مكانه، يدنو الشيخ بخطوات لزجة يستشعرها يوسف فوق جسده، يطن فى رأسه «أحدهم تحول لرجل» يصرخ مستغيثاً، يدق الأبواب، النوافذ، يضرب الجدران برأسه يخمشها، ينصتون، يرتطم شىء ثقيل بالأرض...

خيوط النور تمسح وجه الليل، تنعق الغربان، من خلف الشيش يتسلل الضوء، صوت الشيخ محمد معلقاً.

– لا أراهم... الولد يوسف ممدداً على الأرض.

بلهفة يتساءل العمدة:

– أقتلوه؟

يجرى فرخ حول يوسف، ينقض عليه غراب، من خلف الشيش يهمس الشيخ محمد

– إنهم يأكلونه.

يجيب العمدة جزعاً.

– ألم أقل لكم إنهم سيقتلونه.

الفنانة/ هند الفلافلى/ مصر

إبداع

«الساحر الخلاب»

قصة/ د. أميمة خفاجي

كلنا يعرفه...

ذلك الساحر الخلاب..

أجل.. فهو ساحر خلاب تارة.. ومارد جبار أخرى..

بل وعفريت من الجن..! وأى عفريت هو..؟

هو عفريت من جنس آخر.. لا يخيف الصغار ولا يخرج لهم وسط الظلام.. وإنما عفريت يظهر للكبار فقط.. لا يخشى فوارق أو حواجز أو سدوداً.. لا يهاب منصباً أو عرفاً أو تقاليد.. لا يقيم وزناً للعمر والشيب والحكمة والوقار.. يخرج لهم وسط النهار ليكشف المستور ويبيح المحظور.. ولا يمكن إخفاؤه بأى حال من الأحوال.. هو الحب الذى يسرق عمرنا، هو الغرام عندما يلقى بك وسط جهنم لتشتعل بلا نيران وتنشب داخلك حريق دون لهيب أو رماد أو دخان هو الحب عندما ينشب مخالبه فى قلبك فلا يترك موضعاً إلا ووخزه.

وماذا تفعل امرأة عاشت طوال حياتها تتعلم أن ظل رجل خير لها من ظل حائط..؟

امرأة تخلت عن ثقافتها وعلمها وكبريائها لتبحث عن ظلها وسط العرافين والدجالين والسحرة..!

رغم وجوده بجوارها إلا أنها تبحث عنه بشتى الطرق والوسائل.. وكم جربت من طرق وأعمال وسحر الجان فلم يزدها ذلك إلا رهقاً.. أسقيه من هذا واشربى..

خطيه بذاك وبخرى..

وحبة سوداء وأخرى حمراء..

وعرف الديك وقرن غزال..

وأسقيه من هذا وألقيه فى ذاك..

الكثير والعديد من كل الأنواع ومن شتى الوصفات جربتها دون جدوى.. تعبت.. هلكت.. لكنها امرأة.. امرأة تفقد رجلها.. ظلها.. حياتها.. فهى بدونه لا شىء وهو لديها كل شىء.. وعندما تفقد المرأة رجلها تهتز الأرض من تحت قدميها لتفقدها توازنها فتبحث عنه فى الفنجان وضرب الودع وقراءة الطالع والنازل بين العرافين والدجالين مهما كان علمها.. فجهلها الموروث يطغى عليها يسلبها رشدها ووعيها.

وأخيراً وصلت إليه.. الأمل الأخير لديها..

العالم الكبير ذو الجاه والسلطان حكيم الزمان والمكان..

وأى زمن نحن؟

زمن المارد الجبار (الهندسة الوراثية) الذى يصنع المعجزات فيبدل ويغير فى الجينات ليصبح الغبى ذكياً والقصير طويلاً والكاذب صادقاً..

والمحب.. أجل المحب أيضا له نصيب هو الآخر فى هذه الأعمال السحرية. جلس الدكتور أدهم وسط عباءة من البخور والروائح الزكية التى تسكرك وتنسيك كل شىء لتشعر بهدوء واسترخاء.. تحيطه أدواته التى يسيطر بها على المارد الجبار..

الفنان/ عبد العزيز صعب/ مصر

دخلت أشجان..

امرأة لا حول لها ولا قوة.. تجر ساقاً خلف الأخرى تسبقها آلامها وأحزانها تزفها أعوامها المسروقة منها لتترك بصماتها على وجهها وجسدها المترهل وعشرة ربع قرن من العذاب.. أصبحت متآكلة صدئة وقد جردها القلق من الأنوثة والجمال نظر إليها أدهم ببراعة العرافين لسرعة تصنيفها بين عميلاته اللاتى يضيعن اموالهن بحثاً عن تعويذة تعصم رجلها من النساء.

وفى لمح البصر عرف حالتها فهو جناحها المكسور الذى منعها الطيران هو لسانها المعقود عن أى رأى أو فكر يخالف رأيه هو الوجود لديها ترتفع حيث يرتفع وتنخفض حيث تنخفض وهى امرأة من عصر الحريم رغم التطور والمدنية إلا أنها امرأة من هناك.. اللاتى يرتحن لرائحة رجل فى البيت ونومه آخر الليل بجوارها ولو جثة هامدة.. المهم أنه آخر الليل يعود إليها صاغرا مستسلما لقدره طوعا منه لا كرها منها.

جلست تتنهد سألها:

– اسمك.. وعمرك ومهنتك وما معاناتك؟

أجابت بلا خجل:

– طبيبة.. ولكن! ألست ساحراً أقصد عالماً تعرف كل شىء فلم تسألنى وبإمكانك معرفة كل شىء؟

– سيدتى..

بانكسار وخضوع وقد تعودت ذلك فى حياتها:

– العفو يا سيدى.

وتحركت بحيرتان من العذاب اللتان ظهر فيهما زوجها غارقاً فلم يعد له وجود الآن

– أريد بصمة.. مجرد بصمتك لأعرف كل شىء عن حالتك.

– بصمة إصبعى!!

– كلا بصمتك الوراثية مجرد خلية.

– ولكننى لست المريضة فزوجى هو المريض التائه.. الراغب عنى الزاهد فى!

رفع العالم الساحر الدكتور أدهم كفه لأعلى إشارة بالتزام الصمت وتنفيذاً لتعليماته وخرجت أشجان تخفى تجربة عمره وسط حشد من النساءاللاتى جئن إلى هنا بحثاً عن طريقة أو تعويذة لجلب المحبوب وطرد المقصود.

ضغط أدهم بإصبعه على الفانوس السحرى (الكمبيوتر) ليخرج المارد الجبار ويقول:

– شبيك لبيك عبدك وملك ايديك. نظرت أشجان فى شاشة الكمبيوتر فإذا بكل شىء يظهر واضحاً جلياً يسأل أدهم والجينات تجيب لتسفر عن كل شىء بكل وضوح ودقة وعناية بلا بتر ولا حذف ولا خجل.

العمر: خمسون عاماً.

الحالة المرضية نقص كالسيوم وهشاشة عظام وتوتر فى الأطراف واضطراب فى الدورة الدموية وخلل فى الهرمونات وتساقط الشعر و.. و.. و.. و.. و..

– الحالة النفسية: اكتئاب وكبت وقلق وضغط وعذاب و.. و.. و.. و.. و.. و..

– الحالة الأخلاقية: قبول الواقع.. الاستسلام.. اخفاء الحقيقة.. التمسك بالعادات والتقاليد.. وممكن التنازل والاستجابة والاعتراف للدجالين والعرافين فقط من أجل عودة المحبوب وإصلاح ما أفسده الدهر.

– المشكلة: البحث عن الزوج. وكانت عيناها تتابعان بسرعة وقلق ودقة وعناية كل ما يكتب على الشاشة.

– أين مكانه؟

– معها.

– والحل؟

– الابتعاد عنه..

صرخت.. مستحيل أتركه لها.. لقد وقفت بجواره بل خلفه حتى ننهى بناء هذا الصرح الشامخ الذى يتمتع به الآن طوبة طوبة وخطوة خطوة وعندما وصل لقمة الهرم أتركه..! أى عدل هذا؟ فأنا لم أتمتع بنجاحه رغم مشاركتى له التى بدونها كان من المستحيل تحقيقها.. كلا كلا لن أتركه لها..

سألها الدكتور أدهم:

– من هى تعرفينها؟ رأيتينها؟

بتوتر وبصوت متقطع خرجت كلماتها:– كلا ولكنها معه أراها فى عينيه فى قلقه فى لمساته الميتة.. لقد

سلبت روحه وتركته لى جثة هامدة لا يشعر لا يفرح لا يتحدث فزوجى لم يعد له طعم ولا لون ولا رائحة لم أعد سكنه وراحته ودفئه ومأواه.. موجود لكنه غائب أساله ما بك يتظاهر بأنه لا شىء هناك وقد تجمعت كل الأشياء هناك إلا السلامة.. لقد أصبح جسداً بلا روح.

– وكيف أعيد له روحه إذا كانت روحه معها؟

– ستعيدها له لترد إلى زوجى الذى أبحث عنه سنوات وسنوات بين هذا وذاك.

– أين ذهبت؟

– الشيخ سلامة والحاجة أمينة العرافة فهى تعرف كل شىء وتعالج الكثير الجميع تم شفاؤهم وعلاجهم إلا أنا قالوا لى علاجى لديك أنت. راودها أدهم بالحكمة علها تشفى وقد أشفق على حالتها:

– سيدتى هل تستطيعين الاتيان بما أطلبه؟

تنهدت بصرخة أمل:

– أستطيع أستطيع.

– إذن فاحضرى لى خصلة شعر من أعلى جبهة أسد حى.

رددت باندهاش:

– أسد حى!! لكن هذا مستحيل!! أسد.. أسد الغابة!!

– لن أستطيع فعل شىء لك بدون خصلة شعر من جبهة أسد.

خرجت الطبيبة أشجان ونسيت كل شىء إلا أنه فى سبيل عودة زوجها لابد وأن تفعل المستحيل مهما كلفها الأمر من مشقة وزاملت صاحب الأسود فى حديقة الحيوان حتى كثر ترددها على أحدهم لتصادق أحد الأسود لدرجة أنها أصبحت تمسى وتغدو فى راحة هذا الصديق المتوحش الأسد تطعمه بكفها تشبعه ترويه تداعبه حتى أمنها الأسد وصادقها وسلم لها نفسه طوعا منه لا كرها لدرجة أنها عندما مدت أصابعها المجعدة المليئة بالعروق البارزة لتقطف خصلة شعر من جبهته لم يتمرد الأسد على ذلك وعادت أشجان تملؤها الفرحة مستبشرة تزفها الآمال العريضة لجلب الحبيب الغائب وطرد العشيقة.. دخلت على الدكتور أدهم تزف إليه بشراها والأمل يجرى فى أوصالها ليظهر السرور على وجهها فيقول لها الدكتور أدهم:–

سيدتى.. لقد نجحت التجربة وعرفت قدرتك فأنت امرأة تصنع المستحيل.. فقد روضت أسداً يا عزيزتى وحشاً ضارياً فهل يصعب عليك بعد ذلك ترويض طفل فى هيئة رجل..؟

رجل لا حول له ولا قوة فى مجتمع النساء الذى أصبحت فيه المرأة كل شىء وتجرد الرجل من أى شىء..

– سيدى.. ولكن حبه أقوى.. فلم استطع جلب قلبه إننى فعلت المستحيل من أجله فأنا فى حياتى لم أفعل سوى إرضائه ولا أسأله شيئاً ما ولا أعقد له محاكمة فى الذهاب والعودة إننى أعيش من أجل راحته أهدهده أغطيه أحجب عنه كل أذى.

– ونسيت أنك شريكته فتركته وحيداً بلا زوجة تقاسمه الرأى والمشورة تحاوره.

– وهل حدثنى أو سألنى حواراً وأنا رفضت؟

– إنك لا ترين سوى بعينيه هو ففقدت بصرك بذلك ولا تسمعين إلا بأذنه هو فخسرت سمعك فأصبحت صماء عمياء وبدلا من لسانين كنت لسانه الذى يتكلم ولم ترى حاجة لوجود لسانك ففقدت نطقك.. ذبت فيه لدرجة إنك تلاشيت ولم يعد لك وجود معه.. فتركته وحيداً حتى عثر على شريكة روحهَ التى سلبت روحه

الفنانة/ سارة عابدين/ مصر

وقلبه منك والحب سيدتى الشىء الوحيد فى هذا الوجود الذى لا يصنع لأنه ينشأ من داخلنا دون قصد أو نية يفرض علينا وجوده رغم الحواجز والقيود والموانع والسدود..

صرخت مستحيل يكون هذا هو رأيك.. مستحيل.. جثمت على ركبتيها اللتين يعانيان هشاشة العظام لتنتحب ويرتفع عويلها:

– أرجوك يا دكتور أدهم انقذنى

– لقد شرحت لك حالتك.

– ولكنك تستطيع بالمارد الجبار الذى أخرجته من هذا القمقم بالجينات تستطيع أن تزرع فيه جينة حب من أجلى فيصبح عاشقاً مولعاً وعلى ما فعل نادماً ولا يمكنه الاستغناء عنى أبداً.

– ولكنه بالفعل يعيش معك أنت ولم يتركك بعد.

– بلا روح.

– ومن أين آتى له بروح؟

– انزع منه جينة الكراهية والملل وازرع فيه جينة حب تجلبه لى.

– أنه لم يكرهك.

– ولم يحبنى.. ليس ذلك وحسب ولكن الأدهى من ذلك كله أنه يحبها هى رغم البعاد والحرمان منها إلا أنه معها.

– إذن فهو لا ينقصه جينات الحب..

– انزعها منه.. أرجوك.. انزع منه جين الحب الذى جعله يحب غيرى.. أرجوك نظر أدهم إليها بعين الساحر وربما التاجر الذى يضمر حقيقة ما يروجه وتوقعاته وخطورة تلك التجربة:– ولكنها مسألة باهظة التكاليف؟

– سأدفع لك ما تريد.

– خمسة ملايين جنيه.

وبلا تفكير أو تردد وافقت إذ ماذا ستفعل بالمال دونه فليكن من أجله.

ولم يرفض زوجها أو يعترض لتلبية دعواها إلى زيارة الدكتور أدهم لرقيه من الحسد والغم والنكد كان مستسلماً لقدره فهما لايختلفان.. نغمة واحدة..

صوت واحد..

إنه يحاول دائماً إرضاءها إحساساً منه بأنه لم يعد ملكها رغماً عنه وكأنه يكفر عن حقيقة مشاعره معها واعطاها الدكتور أدهم حقنة جعلته يشعر بالراحة وكأنه لم يسترح طوال حياته الماضية إلا فى هذا المكان وعادا والأمل يملؤها بأنه قطعاً سيرد إليها بعد غيبة أعواماً وأعواماً من الجفاف والعذاب ولن تسلبه منها امرأة ما بعد الآن فهو ملك لها وحدها.. ربما كانت تملؤها حالة من الرفض والاستسلام لقدرها رغم تقبله للواقع إلا أنها رفضته واعلنت العصيان والتمرد ومرت الأيام والشهور.. تبدلت أحواله ولم يعد هو الرجل المريح الهادئ الراضى أصبح لا يطاق وكل شىء لديه لا يطاق فهى امرأة لا تختلف عن جدتها فى عصر الحريم غير متجددة مهملة رتيبة مملة وكأن ما فعلته بزوجها ما هو إلا مجرد إزالة الغشاوة عن عينيه ليكتشف حقيقة حياته وإنه يريد امرأة شريكة زوجة وليست خادمة يريد حبيبة وليست حارساً لقد خلعت رداء الرحمة والخجل الذى كان يكسو قلبه بنفسها ليعلن بجرأة وسفور عن تمرده لحياته معها فلم يعد يقيم وزناً لمشاعرها وبدأت تكثر انفعالاته وبدأ يعيب عليها حرصها الأحمق عليه وخوفها من دخول خادمة جعلها تشبه الخادمة فأصبحت أصابعها تشبه أصابع الخادمات وشعرها عبارة عن عدداً غير كثير من الفتلات المتبعثرة ذات اليمين والشمال فتل متفرقة يميناً وشمالاً وبطنها المتضخمة بدون مناسبة وساقيها.. و.. و.. و.. و..

هرمت قبل الأوان..

واكتشف ضياعه

وقسوة أيامه بعدما ضيعت عمره فى البحث عنه.. والعشرة والمودة والرحمة التى جمعت بينهما طيلة ربع قرن لم تشفع لها فى حرمانه من حبيبته ولم يحل بينها وبين اعلانه زواجه منها.

دراجة بصندوق أمامي

قصة/ فؤاد مرسي

كلما حزبه أمر يجيء إليها، يقف أمام البيت، يسد بوابته بجسده الضخم، وينادى:

- أمه.. يامه.

أراه فى قميص دمور طويل، يصل حتى ركبتيه، بسيالة واسعة فى جانبه الأيمن، دائماً منتفخة، وسروال بحجر واسع، تكته من خيط الدوبارة، لها طرفان طويلان، يتدليان من تحت القميص.

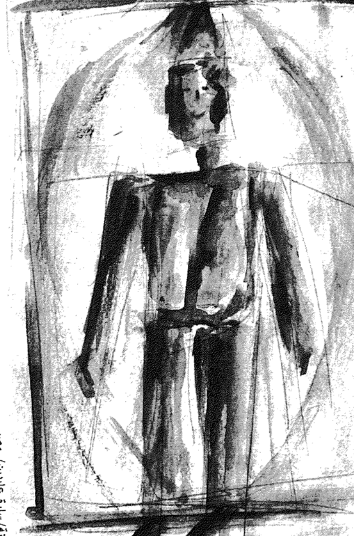
ألاصقه منذ أن يدخل، وبعد حين أتسحب إلى دراجته الواقفة أمام البيت، بصندوقها الأمامى، المصنوع من أسياخ حديدية، ذى القائمين المرتكزين إلى الأرض، والمشبوكين - بسوسته قوية - فى قاعدة الصندوق، والكرسى الإضافى العريض فى الخلف.

أقف بظهرى أمام الصندوق. أرتكز بباطن كفى على حافته، وأقفز قفزة قوية، يصير بعدها جسدى داخل الصندوق. أدلى ساقى أمامى، وأظل أأرجحهما، بينما يداى مشرعتان فى الفراغ، تروحان يميناً ويساراً ببطء، كأننى أمام مقودة سيارة.

كان دائماً يأتى بعد المغرب، حافى القدمين، وعلى رأسه طاقية صوف بنية، يرى أمى، فينحنى عليها، يقبل كفها، ويجلس على الأرض، تحت قدميها، فيما تستقر هى قاعدة على الكنبة البلدى، ويروح يدفع بحكاياته التى يأتى بها من بلاد الشمال والجنوب، التى يدخلها نائماً فوق أجولة الغلال المرصوصة فى صندوق عربة النقل، التى يعمل عليها حمالاً، وفى نشوة الحكى تتسحب يده إلى جيبه، ويخرج ثعباناً صغيراً، يلقيه - فجأة - فى حجر أمى، التى يشلها الخوف، فتغلق فمها على صرخة، بينما لوثة من الضحك تغزو جسده، فيترجرج، والثعبان يسعى فى حجرها المرتجف.. يضحك وكفاها مرفوعتان إلى أعلى، بمحاذاة كتفها، وأصابعها تدفع شيئاً غير مرئى أمامها، وفى اللحظة التى تطفر من عينيها الدموع، يلتقط الثعبان من قفاه بسهولة لا يتوقعها أحد، ويعيده إلى جيبه الممتلىء بهم، فتنفجر دموعها من نبع وفير، تتصل ببكاء ذى نشيج، فيرمى رأسه فى حجرها ويبكى بكاءً شديداً، كأنما يعانى ألماً لا يطيقه بشر.. يختلط البكاءان، حتى لا أكاد أميز أحدهما عن الآخر.

- كفاية بقى. إيه اللى فيك بس يا اخويا؟

يرفع وجهه المنكفىء من حجرها، يمسك بذيل جلبابها «الكستور» ويجفف دموعه.



الفنانة/ سارة عابدين/ مصر

- تعبان يا أمه..

وينخرط فى حكايات متشابكة عن الثعابين التى تلبد وسط أجولة الفول السودانى، وإصراره ألا يفوت ثعباناً يشتم وجوده. يراوغ حتى يصير قفا الثعبان داخل قبضته اليمنى، ثم يلتقط باليسرى طاقيته الصوف، يمرر طرفها أمام فم الثعبان، حتى يلتقطها بكفيه، عندها يجذب الطاقية جذبة عنيفة، تنتزع معها الأسنان، ويخرج مع الطاقية بقعة دم.

حكايات شيقة عن ثعابين كثيرة دوخته حتى انتزع سمها، وثعابين أتى بها من بيوت الناس، الذين يلجأون إليه، دون أن يتقاضى أجراً إلا الثعبان نفسه.

يحكى ويبكى ويردد:

مدد... مد... د... الله حى.

وفى النهاية ينطق جملة قصيرة تفهم - أمى - منها أنه لم يستطع حضور الليلة الكبيرة لمولد السيدة، لذا فصدره مخنوق وحزين، ويخبط على صدره بعنف، ثم يرشف شايه بصوت مسموع، وفى الرشفة الأخيرة يحتجز تفل الشاى أمام شفتيه ويمص، حتى لا تبقى قطرة، يدير الكوب بأصابعه، ويطيل النظر إلى التفل الرابض على الحافة، ثم يضعه تحت الكنبة استعداداً للانصراف.

- أنا مشي يامه.. نفسك فى حاجة ؟

- عاوزه أزور أبوك وأمك.

- الجمعه نروح.

ويمسك رأسها بين كفيه، يتمتم وهو مغمض العينين، وبعد أن يفرغ يقبلها، ويمضى مسرعاً إلى دراجته، كأنما يريد اللحاق بموعد.

يأتى «خالى مرسى» صباح الجمعة بجلباب أبيض، اسكندرانى، مكوى، لا ينزل من فوق دراجته ولا ينادى، يظل يضغط منفاخ زمارة فى يده، إلى أن تخرج أمى ومعها كيس البلح والعيش، وتكاد أن تسقط وهى تحاول أن تجلس فى صندوق الدراجة، فينزل يرفعها من تحت إبطيها ويجلسها بداخله، فتضحك وتمرجح ساقيها قبل أن يتحرك.

- ح نعدى على عمتك ناخدها معانا.

ينطلق صوته مدوياً:

- الله.. الله.. يا نور

ويذهب إلى عمته، يقف أمام البيت، ومن فوق دراجته ينادى، فتبرز بجسدها الشحيم من الشباك، ترى أمى محشورة فى صندوق الدراجة الأمامى فتطلق ضحكة عالية:

- ينيلك.. انزلى اقعدى ورا يابت.

تأخذ العمة مكانها فى الصندوق، بينما تأخذ أمى مكانها، على الكرسى الخلفى المنجد.. تمتطيه، وتتشبث يداها - بقوة - بجلبابه من الوسط، فلا أجد لى مكاناً غير الوقوف على حافة الكرسى، وراء أمى، مرتكزاً بذراعى على كتفى خالى.

يضغط بقدميه على «بدال» الدراجة، فلا تتحرك.. تهتز بنا ونكاد نسقط، فيقفز بجسده سريعاً يميل بجذعه إلى الأمام وأنا معه.. يضغط على البدال ويردد:

- «مدد... مد... د»، ثم دفعة واحدة: الله حى.

نصل إلى المقابر، تكتشف أمى وعمتها أنه قام بطلاء الجدران باللون الأخضر منذ يومين فقط، وأمس أتى بعبد الوهاب الخطاط، الذى كتب بخط جميل مزخرف: هنيئاً لك يا دود/ تأكل ما يشتهى ابن آدم فى الوجود. كان عبد الوهاب يكتب وخالى مرسى يلم أوراق الشجر المتساقطة ويرميها بعيداً، وحين فرغ عبد الوهاب من الكتابة، كان خالى قد أفرغ إنائى ماء حول جذع شجرة الكافور العالية، وفتح زجاجتى مسك صغيرتين، ورش واحدة على باب الرجال والثانية على باب الحريم.

- صباح مدوخانى يا عيشه، بتحب واد صايع وعاوزه تتجوزه. جبت الحلاق فى البيت وشال شعرها بالمكنة، علشان ماتخرجش وتقابله. برضه عاوزاه.

يثور فجأة، ويجأر أمام مقبرة الحريم:

- أعمل إيه يامه.. أعمل إيه يا خلق.

ويدق الأرض بقبضتيه، فيثير التراب الناعم من حولنا.

يغيب طويلاً. يدخل البلاد نائماً فوق أجولة الغلال المرصوصة فى صندوق عربة النقل التى يعمل عليها حمالاً، ويعود: يداعب أمى وعمته بثعابين خالية من الأسنان، ويقول:

- ما تخافوش، أنا شايل سمها.

ثم يلتقط ثعابينه، يقبل جسدها الأملس ويعيدها إلى سيالة قميصه الدمور، رغم ذلك سقطت عمتى - ذات مرة - مغشية عليها من الخوف، ولما أفاقت اكتشفوا أنها بالت على نفسها، فحزن ولم يعد يصحب الثعابين إلا داخل جراب كستور معقود بحبل، ومتصل بأزرار صديريته، ثم لم يعد يصحبها أبداً بعد أن أحرقت ابنته - صباح - نفسها وماتت.. يومها ذهبت إليه أمى باكية، كان بيته مقفولاً، يحوط الصمت واجهته، ظللت أدق الباب حتى فتح، ولما رأى أمى كمم فمها بكفه وأمرها بالصمت، وتركها مع زوجته وأبنائه الذين لم يخرجوا صوتاً واحداً منذ رحلت البنت، التى أسلم جثتها المحترقة لجاره ومعها ثلاثون جنيها لزوم الكفن والدفن، وقال له:

- اعمل اللازم وادفنها فى مقابر الصدقة.

وعاد إلى بيته. جمع زوجته وأبناءه وقال:

- اللى راحت مانعرفهاش.. انتم خمس إخوات ماكنتوش ستة أبداً، واللى زعلان عليها يفارقنى.

وزعق:

- ولادى خسمة بس. ماخلفتش غيركم.

عادت أمى منتحبة وباكية، ولم تذهب إليه ثانية حتى أتى بنفسه بعد صلاة فجر الجمعة مباشرة، وكان قد صلى العشاء ونام، وبعد منتصف الليل جاءته البنت عارية، نظرت إليه بعتاب ومضت. استيقظ هلعاً ويتصببه العرق، فتح دولاب الملابس، أخرج كفن زوجته، وضعه فى كيس وأيقظ ابنه الأصغر، وأمره بالصمت. خرجا إلى الشارع وعند بيت جاره نادى، فأطل الرجل.

- البنت فين ياسماعين.
- دفنتها عندى يا مرسى.
- هات المفتاح وتعالى.

ذهب الثلاثة إلى المقابر بالدراجة ومعهم كلوب، فتح الرجل المقبرة، أدخل الكلوب فى الفتحة وأشار:

- بنتك آهه يا مرسى.
- تدفنها عريانه يا ناقص.

ونزل بظهره إلى المقبرة، حمل البنت من تحت ذراعيها وناولها لأخيها الواقف على الحافة، وصعد، ألبس البنت الكفن وحملها على كتفه، مضى ومن ورائه ابنه مهرولاً بالدراجة والكلوب، حتى توقفا أمام مقابر العائلة، فتح أخوها مقبرة الحريم ونزل إلى جوفها وهو يستمع إلى أبيه:

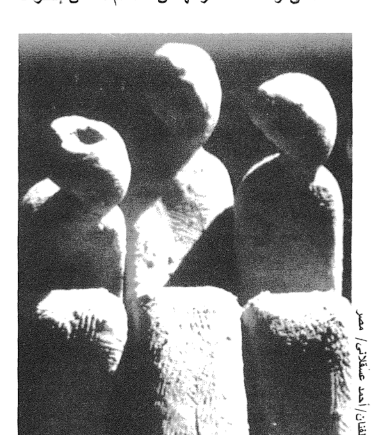
- قدامك عمتك زينب، وراها ستك، وسع لها جنب أمى، خليها فى حضنها.

وناولها له، ثم جلس مقرفصاً أمام البيت، ممسكاً بالكلوب، وصاح:

- يامه.. صباح جات لك آهه. خليها فى حضنك.

وحاش دموعه وهو يقرأ «يس»، وعلى غير عادته، جاء إلى أمى بعد صلاة الفجر مباشرة، بعدما صلى وابنه صلاة الجنازة على المتوفاة فى جامع القرافة. جلس على الأرض، تحت قدمى أمى وبكى فى حجرها، وحين سألته عن الذى به، قال:

- صباح ماتت.



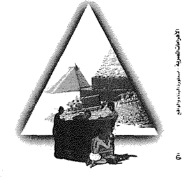
الفنان/ أحمد عسقلانى/ مصر

المكتبة الثقافية

لغة الجسد
كيف تقرأ أفكار
الاخرين

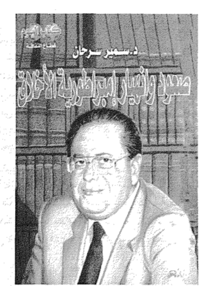


الاهرامات المصرية
أسطورة البناء
والواقع



صعود وانهيار
إمبراطورية الاخلاق

إصدارات



المحيط .com

الاجندة الثقافية

رسائل المحيط

المحيط الثقافي
لغة الجسد
كيف تقرأ أفكار الاخرين





/١/ /٢/ /٣/

حركة الجسد وإيماءات الأطراف لا تصدر بشكل عشوائى خالٍ من المدلولات بل هى اشارات لا إرادية قد لا نلتفت إليها، ولكنها تعطى رسائل مهمة عن الأشخاص الذين نقابلهم. فما يقوله الناس غالبا ما يختلف كثيرا جدا عما يفكرون فيه أو يشعرون به، لكن مع لغة الجسد يمكن ترجمة أفكار الآخرين بصدق بواسطة إيماءاتهم. فإذا كانت اللغة المنطوقة هى التى تعبر عما يريد المخ أن يقوله، فإن لغة الجسد هى التى تعبر عما يريد الضمير أن يبوح به.

هذه هى الفكرة الأساسية التى يعتمدها آلن بيز ويطرحها فى كتابه «لغة الجسد» فهذا الكاتب الاسترالى، فى الأساس يعمل مديرا إداريا لشركة استشارية كبرى فى سيدنى وقد قام بدراسة استغرقت عشر سنوات من المقابلات والأبحاث والإطلاع على أهم المؤلفات الخاصة بحركات الإنسان ومعانيها وفى نهاية حياته المهنية قدم هذا الكتاب كى يعطى القارئ بعض المفاتيح لفهم لغة الجسد التى تقول الكثير فقط تحتاج من يفسرها.

الإيماءات يدأ لوجه

إذا كانت عندك أساسيات قراءة لغة الجسد فإنك تستطيع أن تتعرف بسهولة على الأشخاص الذين يكذبون عليك أو حاولوا خداعك، فالقاعدة بسيطة وهى أننا غالبا نحاول أن نغطى أفواهنا أو عيوننا أو آذاننا بأيدينا إذا أقدمنا على الكذب. وهذا يعود إلى الطفولة المبكرة فالطفل إذا كذب، فإنه غالبا ما يغطى فمه بيده فى محاولة لوقف الكلمات الخادعة من الخروج، أو يخبئ عينيه بيديه إذا رأى شيئاً لا يود النظر إليه.. وهكذا. ومع التقدم فى العمر تصقل هذه الحركات وتغدو أقل وضوحا كأن تأخذ شكل حركات خاطفة مثل لمس الأنف أو ارتكاز الابهام على الخد أو حك العين أو فرك الأذن.. كلها إيماءات يجب أن تقف عندها فهى تحذرك أن الذى أمامك قد يكون كذاباً أو يحاول اخفاء بعض الحقائق.

(شكل ١) و(شكل ٢) وفى هذا الشأن أجرى بعض الباحثين الأمريكيين اختبارا لممرضات طلب منهن الكذب على مرضاهم بالنسبة إلى حالتهم الصحية ومدى تدهورها. وعند ملاحظة مجموعة الممرضات (كل واحدة على حدة) وهن يكذبن على المرضى شوهد تكرار إيماءات اليد السابقة حول الفم أو الأنف والعين.. فهى إيماءات لا إرادية يحاول بها المرء اخفاء كذبه.

اليدان الممسكتان بإحكام..

هذه الإيماءة تبدو للوهلة الأولى أنها إيماءة ثقة بالنفس إذ أن بعض الأشخاص الذين يستخدمونها غالبا ما يكونون مبتسمين ومع ذلك فإن الذى يتحدث وهو فى هذا الوضع غالبا ما يكون محبطا أو يعانى من هزيمة ما والأهم من ذلك أن هذا الوضع يكشف إحساسا عدائيا من الشخص تجاه من يجلسون معه.. فهو يستمع لهم على مضض وقد يكون مستفزا منهم ويحاول أن يكتم ذلك. (شكل ٣).

اليدان البرجيتان

شكل (٤)

هذه الحركة يستخدمها غالبا الأشخاص الواثقون بأنفسهم، أو المتفوقون فى مجالاتهم أو السياسيون الكبار، هذه الإيماءة تستخدم غالبا جدا فى التفاعل بين الرئيس والمرؤوس فالمديرون غالبا يستخدمون هذا الوضع عندما يدلون بتعليمات أو نصائح إلى موظفيهم أو يستخدمها رؤساء الدول عند الحديث إلى شعوبهم، فهى تعكس الثقة الكبيرة للمتحدث فى نفسه وفى أن تفكيره منظم ويعرف ماذا يقول.

كيف يستمع لك الآخرون؟

يقال أن الخطيب الجيد هو الذى يعرف غريزيا متى يكون جمهورالمستمعين مهتما بما يقوله أم لا، هذا الاحساس الغريزى ينتج عن قراءة الخطيب لبعض إيماءات الجمهور. نحن أيضا نمتلك بعض المفاتيح التى تخبرنا عن مدى اهتمام أو تقييم الأشخاص لنا.

عندما يشرع السامع فى استخدام يده لسند رأسه، فذلك دلالة على أن السأم قد وجد أن سنده لرأسه هو محاولة للإمساك برأسه عاليا ليمنع نفسه من الاستغراق فى النوم.

إن قرع الطاولة بالأصابع، قرع الأرضية المتواصل بالقدم غالباً ما يساء تفسيرها من الخطباء كإشارة عدم استحسان للكلام، ولكنها فى الواقع تؤشر إلى نفاد الصبر وكأن الجمهور يقول للخطيب أنه آن الآوان لإنهاء خطابه، وجدير بالملاحظة أن سرعة نقر الإصبع أو قرع القدم تتعلق بمدى نفاد صبر المستمع.

إن الاهتمام الصحيح من المستمع لك يظهر عندما تكون اليد على الخد غير مستخدمة كسنادة للرأس.

ولكن عنما تشير السبابة عمودياً إلى أعلى الخد ويسند الابهام الذهن فإنه يكون للسامع أفكار سلبية أو انتقادية حول الخطيب أو موضوعه

هذه الإيماءة غالبا ما تفهم خطأً على أنها علامة اهتمام ومتابعة ولكن الابهام الساند للذقن يقول الحقيقة حول الموقف الانتقادى من المستمع.. فهو يستمع إما لتجهيز رد مضاد أو لتخزين معلومات لاستخدامها ضد المتحدث، لذا احذر هذه الجلسة ممن يستمع إليك.

إيماءات راحة اليد..

عبر التاريخ قرنت اليد المفتوحة بالصدق والأمانة والاستقامة، وكثير من الإيمان تقسم بوضع راحة اليد فوق القلب أو ترفع الراحة فى الهواء عندما يقدم المرء شهادته فى المحكمة.

إن إحدى أثمن الطرق لمعرفة ما إذا كان شخص ما صريحا وصادقا أم لا، هى النظر إلى العرض الذى تقدمه راحتا يديه، فعندما يتكلم الناس بصدق تراهم يكشفون راحة (أو راحتى) اليد للشخص الذى يحدثونه ويرددون عبارة مثل: «دعنى أكن صريحا معك».

هذه إيماءة لا شعورية تعطيك الانطباع بأن الشخص يقول الحقيقة،



/٤/



/٥/

والعكس صحيح وعندما يكذب ولد أو يحاول أن يخفى شيئاً ما، فإن راحتى يديه تكونان خلف ظهره، وكذلك عندما يود الزوج أن يخفى أين كان عقب قضاء السهرة مع رفاقه، تراه يخفى دوما راحتى يديه فى جيبه أو فى وضع ذراع مطوية عندما يحاول إيضاح أين كان. هكذا، الراحتان المخفيتان قد تعطى الزوجة تلميحا أن زوجها لا يقول الحقيقة.

المصافحة

المصافحة تذكار من عهد إنسان الكهف، فعندما كان رجال الكهوف يتقابلون كانوا يرفعون أيديهم إلى العلاء، عارضين راحات أيديهم ليدللوا على أنهم لا يحملون ولا يخفون أى سلاح، وعبر القرون عدلت أشكال السلام إلى أن وصلت إلى الشكل الحديث وهو تشابك الراحات وهزها عند اللقاء أو الوداع.

عندما يصافحك شخص ما تستطيع أن تكشف بعضا من شخصيته.. فإذا تعمد أن تكون راحة يده تواجه الأرض وبالتالى يجعل راحة يدك تواجه الأعلى، فهو شخص مسيطر يحاول أن يخضعك، أو يحاول أن يعطيك الانطباع بأنه الأقوى

أما إذا تعمد الشخص الذى أمامك أن تأخذ يده اتجاه الأرض بحيث تكون يدك هى الأعلى فهو شخص إما يهابك أو يخجل منك أو هو شخصية مهادنة ومسالمة جداً

ملحوظة: إن الأشخاص الذين يستخدمون أيديهم فى مهنهم مثل الجراحين والفنانين والموسيقيين قد تكون مصافحتهم رخوة ولينة ولكنها ليست دلالة على أنهم لينون ومطيعون ولكنهم لا إراديا يصافحون بهذه الطريقة الاستسلامية للحفاظ على أيديهم وحمايتها.

عندما تتصافح شخصيتان مسيطرتان أو على قدر من القوة والثبات فإن المصافحة غالبا ما تأخذ شكلا عمودياً، إذ أن كل واحد منهما ينقل مشاعر الاحترام والألفة بالنسبة للآخر دون إظهار أى خضوع.

هذه «المسكة»، ذات الراحة العمودية هى المصافحة التى يعلمها الأب لابنه عندما يريه كيف «يصافح كرجل».

إيماءات التودد بين الجنسين

هناك بعض الاشارات أو الإيماءات اللاارادية التى قد يقدم عليها الرجال والنساء تفضح احساسهم بالانجذاب أو الرغبة فى تطور العلاقة بينهما. ولكن دائما يقال أن اشارات المرأة فى التودد أكثر وضوحا من الرجل، أى يمكن قراءتها أسرع وأسهل.

لوحظ مثلا أن الرجل عندما يقابل امرأة تجذبه فهو لا إراديا يفرد كتفيه، وتختفى الجلسة أوالوقفة المترهلة، على العكس يكون الجسم مشدودا. وتتجه يده مباشرة إلى ربطة عنقه أو ياقة القميص فى حركة ليس لها معنى فعلى لتعديل الهندام، ولكنها حركة وجد أنها مرتبطة بانجذابه للمرأة التى أمامه.

أما المرأة فهى تستخدم شعرها كثيرا لتوصيل رسائلها.. فهى قد تملس

الكتاب: لغة الجسد
المؤلف: آلن بيز
الناشر: دار الآفاق الجديدة/ بيروت



بإصبعها على خصلة من شعرها، أو ترجع رأسها للوراء بحركة مفاجئة لإبعاد الشعر عن وجهها أو تمرر راحة يدها على رأسها من حين إلى آخر. وحتى النساء ذوات الشعر القصير قد يستخدمن هذه الإيماءات.

عندما تضع المرأة رجلا على رجل أمام رجل فهى تؤكد بهذا الوضع أنها امرأة جذابة قادرة على انتزاع الاعجاب منه. (شكل ٥)

كما أن القدم يعطى مدلولات كثيرة للرجل، فإذا كانت المرأة تجلس واضعة رجلا على رجل وتهز قدمها المعلق بخفة ساعتها يفهم الرجل أن هذه المرأة تعطيه الإشارة ليتمادى فى إعجابه، بل ليصارحها به. أما إذا كان القدم يتحرك بطريقة عصبية فيجب على الرجل أن يتمهل فهى إما ترفض إعجابه أو أنها متوترة وتحاول أن تدارى انجذابها نحوه.

هناك المئات من الإشارات الجسدية التى يتعرض لها الكتاب ويحاول أن يعطى القارئ معناها مثل حركات الأعين وطريقة الجلسة أو الوقفة أو حتى اتجاه الأقدام. وإذا كان اهتمام الأفراد بهذه اللغة ومدلولاتها قد لا يكون كبيرا، فإن هناك جهات تهتم بشدة بترجمة لغة الجسد مثل أجهزة المخابرات التى يعنيها كثيرا أن تدرس الأشخاص الذين تتعامل معهم أو تقوم بمتابعتهم. كما أن المؤسسات الكبرى الآن تعتمد كثير على مدلولات لغة الجسد قبل الاقدام على تعيين موظفيها، فالمقابلات الشخصية لا تكون فقط لجمع معلومات شفوية من المتقدم للوظيفة، بل فرصة للتعرف على أبعاد شخصيته من خلال حركاته وإيماءاته.

منى الشاذلى

عرض كتاب

الاهرامات المصرية أسطورة البناء والواقع

يعد الكتاب الذى نحن بصدد الحديث عنه وهو كتاب «الأهرامات المصرية.. أسطورة البناء والواقع» أول كتاب يصدر باللغة العربية عن الأهرامات المصرية بعد كتاب د.أحمد فخرى الصادر فى ستينيات القرن الماضى.

وفى هذا الكتاب حاول مؤلفاه التعرض لشتى القضايا المتعلقة بالأهرامات فاعتمدوا لذلك منهجاً من خطين الأول هو التعرض للقضايا الكلية المتعلقة بالأهرامات المصرية والثانى هو شرح كل منطقة هرمية على حدة.

وقد جاء الخط المنهجى الأول فى الفصل الأول من الكتاب الذى جاء تحت عنوان الأهرامات المصرية النشأة والتطور ومن خلال هذا الفصل تمت مناقشة قضية تطورالمقابر الملكية فى مصر القديمة حيث تتبع الباحثان المقبرة من الطور البسيط وصولا إلى القمة متمثلة فى أهرامات الجيزة ثم المرور بمراحل الانحدار.

ويبدأ الحديث بإلقاء الضوء على المقبرة فى عصور ما قبل الأسرات حيث كانت عبارة عن حفرة بسيطة تأخذ الشكل المستدير أو البيضاوى وفى مرحلة تالية بدأ المصرى القديم فى حماية جسم المتوفى بوضع إطار خشبى حوله أو بتبطين الحفرة وكان يضاف للحفرة فى بعض الأحيان مشكاة لوضع بعض المتاع مع المتوفى.

ومع نهاية عصور ما قبل التاريخ وبداية ظهور المملكة المصرية الموحدة بدأ تنظيم الدفن حيث خصصت مدينتان لدفن الملوك إحداهما فى الجنوب وهى أبيدوس والثانية فى الشمال وهى سقارة.

وتختلف مقابر هذه الفترة عن مقابر عصور ما قبل الأسرات حيث ظهر هنا ما يسمى اصطلاحاً باسم «المصطبة»، وهو بناء يتكون من جزءين جزء تحت سطح الأرض وجزء آخر فوق سطح الأرض والجزء الذى يقع تحت سطح الأرض عبارة عن حفرة كبيرة مستطيلة لا يزيد عمقها على ٤م وتتكون من حجرة كبيرة للدفن وتحيط بها حجرات آخرى لأثاث المتوفى.

أما الجزء العلوى فهو بناء مستطيل شيد بالطوب اللبن وله حوائط مائلة قليلاً مما يجعله شبيهاً بالمصاطب المنتشرة فى الريف المصرى.

وتظل المقبرة بهذا الشكل حتى نصل إلى الملك «زوسر» أول ملوك الأسرة الثالثة الذى اكتشف عبقرية المهندس الشاب «امحتب» فعهد إليه ببناء المقبرة الملكية فى سقارة فقام المهندس الشاب ببناء المقبرة الملكية باستخدام كتل كبيرة من الحجر وتوسع كذلك فى استخدام الحجر حتى شيد به جميع المبانى الأخرى بالمجموعة الجنازية وكذلك السور الخارجى المحيط بها.

وقد شيد هذا المهندس هذه المقبرة على هيئة المصطبة ثم أضاف فوقها مصطبة أخرى ثم أضاف بعد ذلك مصطبة ثالثة وهكذا حتى وصل إلى ست مصاطب متدرجة فجاء البناء على هيئة الهرم المدرج وهو الشكل الذى اتخذه ملوك الأسرة الثالثة لبناء مقابرهم.

ونصل إلي ا لملك «سنفرو» أول ملوك الأسرة الرابعة الذي كان أول من حاول بناء هرم كامل حيث شيد مهندسوه هرماً مدرجاً ثم ملأوا الفراغات وصنعوا كساء للهرم فجاء شبيهاً بالهرم الكامل حيث كان هرماً كاملاً في مظهره ومدرجاً في مخبره وهو الهرم المعروف بهرم «ميدوم» ثم بني نفس الملك بعدها هرم دهشور الجنوبي المعروف بالهرم المنحني وتعرف من هذا الهرم أن الملك «سنفرو» حاول أن يبني مقبرته علي هيئة هرم كامل فكانت نتيجة هذه المحاولة هذا الهرم المنحني الذي اشتهر بهذا الاسم لأن أضلاعه ليست ذات زاوية واحدة بل ذات زاويتين فيبدو أن المهندس مصمم بناء هذا الهرم أدرك أن استمرار البناء بالزاوية التي بدأ بها سيؤدي إلي ارتفاع البناء كثيراً مما سيؤدي إلي الضغط علي أساسات البناء فيسقط الهرم كله ولهذا قرر تغيير زاوية البناء عند نقطة معينة ليحافظ علي الهرم ولذلك ظهر هذا الهرم بهذا الشكل الفريد.

ومن المؤكد أن مهندسي الملك «سنفرو» استفادوا من هذه التجربة ولذلك فقد قاموا بمحاولة أخري كانت نتيجتها ظهور أول هرم حقيقي كامل في الوجود وهو هرم الملك «سنفرو» الشمالي بدهشور.

ويأتي الملك «خوفو» ليستفيد من تجارب سلفه الملك «سنفرو» فيشيد له المهندسون أكبر هرم مصري ولضخامته ودقة بنائه أصبح الأعجوبة الوحيدة الباقية من عجائب الدنيا السبع أما الهرم الذي يليه في الضخامة وحسن الهندسة والبناء فهو هرم «خفرع» خليفة «خوفو» ويأتي بعده هرم «منكاورع» وهو أقل ضخامة من الهرمين السابقين ولكنه استعاض عن صغر حجم هرمه بتكسية الهرم باحجار الجرانيت الضخمة.

ويأتي ملوك الأسرتين الخامسة والسادسة فنجدهم قد ساروا علي نهج «منكاورع» مهتمين بالجوانب الجمالية أكثر من اهتمامهم بالضخامة فظهرت الزخارف والنقوش حيث ظهر في هذه الفترة ما يسمي بـ «متون الأهرام» وهي تلك النصوص المقدسة المنقوشة علي جدران حجرة الدفن داخل الأهرام وأقدم تلك النماذج هي متون هرم الملك «ونيس» آخر ملوك الأسرة الخامسة وهذه المتون نقشها الفنانون المصريون بالكتابة التصويرية المقدسة «الهيروغليفية» فخرجت معجزة في اتقان نقشها ودقة التفاصيل الصغيرة الملونة بألوان ممتعة مازالت تحتفظ برونقها وجمالها.

ومع نهاية عصر الدولة القديمة الشهير بعصر بناة الأهرام نصل إلي بداية الانحدار في عمارة المقابر الملكية وخاصة التي علي شكل الأهرام حيث لم تظهر إلا الأهرام المشيدة من الطوب اللبن في عصر الدولة الوسطي وذلك حتي نصل إلي الدولة الحديثة فنجد «إنيني» المهندس الخاص بالملك «تحتمس الأول» ينحت مقبرة ملكه داخل صخور وادي طيبة الغربي وبالرغم من أن الملوك قد توقفوا عن بناء الأهرام لتكون مدافن لهم إلا أن الشكل الهرمي كان قد تأصل في ذهن المصري القديم فظل متعلقاً به ولهذا نجد الكثيرين من المصريين القدماء يبنون أهراماً

صغيرة فوق مقابرهم يبنونها من الطوب اللبن وفوق قمتها هريم من الحجر واكتفي آخرون بأن يضعوا في مقابرهم لوحة جزأها العلوي هرمي الشكل.

ومن خلال هذا الفصل كذلك ناقش الباحثان قضية آخري وهي كيف بني المصريون القدماء مثل هذه الأبنية الضخمة؟! وهنا تم عرض الطرق المختلفة المقترحة لبنائها مع التركيز علي أهم وابرز هذه الطرق واكثرها قربا للواقع والحقيقة مع شروح تفصيلية لها وهي الطريقة المعروفة باسم «الجسور الصاعدة» وتتلخص هذه الطريقة في أن المصريين القدماء كانوا قد استخدموا طريقاً متدرج الارتفاع مستخدمين الحصي المخلوط بالطين وكان لهذا الجسر الصاعد جدران من اللبن حتي يثبت هذا الحصي المخلوط في مكانه ويتصاعد هذا الطريق مع ارتفاع الهرم حتي يصل في النهاية إلي مستوي قمة الهرم نفسها ويلزم في الوقت نفسه أن يمتد هذا الطريق من حيث الطول حتي تظل زاوية انحداره واحدة وبعد انتهاء بناء الهرم يزيلون هذا الطريق.

وفي الفصل نفسه واكمالا للقضية السابقة تجيء قضية أخري لا تقل أهمية عن سابقتها وهي من هم بناة الأهرام؟ وهو السؤال الذي اثير قديماً وقد تكلم فيه من له حق الكلام ومن لا حق له وذلك حتي أظهرت الكشوف الأثرية الحديثة بمنطقة الجيزة ورش ومساكن ومقابر بناة الأهرامات من المهندسين والعمال والفنانين المصريين وتحت عنوان بناة الأهرام يتعرض الباحثان لأجزاء من هذه المكتشفات الحديثة الدالة علي حياة بناة الأهرام.

ثم ينتقل بنا الفصل نفسه بعد ذلك إلي قضية آخري وهي مم تتكون المجموعة الهرمية وما وظيفتها؟ وهو الأمر الذي عكف عليه كثير من علماء الآثار المصرية وخرجوا لنا بمجموعة من الآراء المهمة. وهنا قام الباحثان بتجميع هذه الآراء وتحليلها للوصول إلي أقرب ما يمكن من الواقع والحقيقة.

ويبدأ الخط المنهجي الثاني والخاص بشرح كل منطقة هرمية علي حدة بالفصل الثاني من الكتاب الذي يطرح عرضاً تفصيلياً لجبانة منف التي تعد أكبر الجبانات التي تضم أهرامات في مصر حيث تضم مجموعة كبيرة من المناطق الهرمية والتي تبدأ من منطقة «أبو رواش» أقصي الشمال وتمتد حتي منطقة «ميدوم» في الجنوب بالقرب من الفيوم وتضم مناطق الجيزة - زاوية العريان - أبو صير - سقارة - دهشور - مزغونة - اللشت - وقد قدم الكتاب شرحاً وافياً لكل مجموعة هرمية مع تقديم الأشكال التوضيحية والصور ولهذا جاء هذا الفصل الثاني أكبر فصول الكتاب.

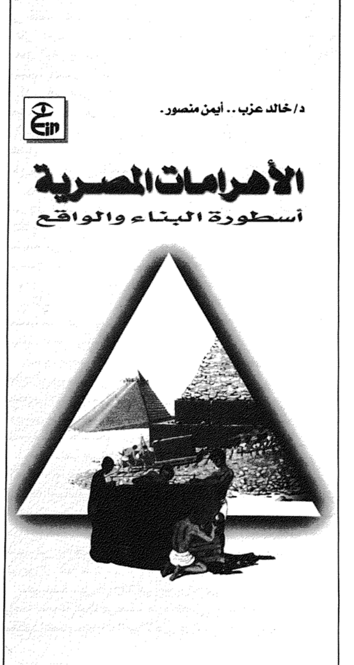
وجاء الفصل الثالث ليتم تلك السلسلة من خلال أهرام الفيوم وصعيد مصر التي لا تحظي بمثل شهرة أهرام الجيزة وسقارة ولكنها ذات أهمية خاصة حيث تظهر بعض ملامح تطور عمارة الأهرام في مصر سواء في بداية هذا التطور أو في نهايته ولذلك فقد أفرد لها فصلاً منفرداً ورغم قلة عدد صفحاته إلا أنه مليء بالمعلومات المهمة والجديدة عن الأهرام المصرية.

محمد على بدوى

الكتاب: الأهرامات المصرية - أسطورة البناء والواقع

المؤلفان: د. خالد عزب - أيمن منصور

الناشر: عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية



صعود وانهيار إمبراطورية الأخلاق

هذا كتاب فريد فى بابه.. كتاب يأسر قارئه منذ أول صفحة إلى آخر كلمة فلا يملك أن يدعه من بين يديه حتى ينتهى منه ثم يعيد قراءة بعض فصوله. لقد كتبه المؤلف د. سمير سرحان فى قالب مقالات تتفاوت من حيث أوقات كتابتها ثم جمعها بين دفتى كتاب. ومع ذلك فإن المتلقى لا يشعر بهذا التفاوت بل يخيل إليه أن هذه المقالات كتبت متتابعة وفى أوقات متقاربة وكأنها فصول تشبه حبات عقد ينتظمها سلك واحد، وذلك رغم تعدد موضوعاتها. ويرجع ذلك إلى أنها تصدر جميعا عن رؤى متكاملة متسقة للواقع والبشر والمصير وتشكل فى مجموعها موقفا فلسفيا من أحداث الحياة المعاصرة والتطور التاريخى وصراع الأضداد.

ويتمثل هذا الموقف فى فكر تنويرى ثاقب قادر على استيعاب الماضى واستشراف الآتى والنظرة الموضوعية الكلية الشاملة فى سبيل البحث عن خلاص من المأزق التاريخى الحضارى للأمة العربية وفى مقدمتها مصر. ونشعر خلال متابعة فصول الكتاب أن المؤلف شديد الإحساس بمسئولية الكلمة التى يحمل أمانتها المثقف الحر الذى يهتم بالشأن العام ولا تشغله عنه شواغله الخاصة ومصالحه الآنية.

فهموم الوطن والأمة وشعوب عالمنا الثالث المتردى فى كثير من قطاعاته فى هاوية التخلف وسوء الظروف الاقتصادية هى التى تؤرق ضمير الدكتور سمير سرحان ويبحث لها عن حل. ومصير الكوكب الأرضى فى هذه الحقبة الزمنية الحرجة والمتوترة والحافلة بالصراعات الدموية يشغل جانباً كبيراً من اهتمامات كاتبنا المعذب باليوم والغد.

وهو يختلف عن كثير من الكتاب والمفكرين فى أنه لا يكتفى بطرح الأسئلة، وإنما يقدم إجابات مستخلصة من ثقافة واسعة عميقة ومن تجاربه وخبراته الحياتية ومن دروس التاريخ. إنه لا يرفع راية الشك فى معطيات الواقع والوجود، وإنما يؤكد لنا حقيقة اليقين فى كثير من المسائل المطروحة موضع الجدل. فهو يدرك المتغيرات ويعى النقائض ويعرف عللها ومن ثم السبيل إلى علاجها. فهناك شواهد وثوابت لا ينبغى أن نتخطاها ونحن ننشد الطريق إلى الخلاص.

وهو يهدف فى كل آرائه إلى المشاركة فى صياغة الهوية الوطنية وإعادة صياغة الحياة فى ضوء عبرة التاريخ وخلاصة التجربة الوطنية فى مختلف العصور وتجارب الأمم الأخرى فى صعود ها وهبوطها.

وأهم ما ينفرد به كتاب (صعود وانهيار إمبراطورية الأخلاق) ذلك القالب الأسلوبى البديع الذى صيغ فيه. فهو رحيق من الإبداع لا شوائب تعكر صفوه. والمؤلف يجمع بذلك بين رصانة الفكر السياسى والاجتماعى والفلسفى وبين روعة البيان التى تتسم بها الأعمال الأدبية. وهو بذلك يحقق المعادلة الصعبة المتمثلة فى عمق الرؤية وجماليات التعبير، وهو ما يصفه البلاغيون القدامى بالسهل الممتنع.

ولا غرو فالدكتور سمير سرحان أديب فنان فى المقام الأول لأن الساحة الثقافية تعرفه منذ الستينات مؤلفاً وناقداً مسرحياً بل هو من رواد الأدب المسرحى كتابة ونقداً فقد أسهم بقسط وافر فى إرساء اعمدته ثم فى تطوير أدواته منطلقاً من أصول هذا الأدب فى عصر الإغريق ومتابعاً بالدرس والتحصيل أحدث تياراته ثم مضيفاً إلى البناء لبنات من لدنه.

وقد أضاف إلى موهبته فى فن الكتابة للمسرح واستيعابه لمذاهب هذا الفن بين القديم والحديث بدءاً من سوفوكليس حتى شيكسبير وإبسن ومن جاء بعدهما قراءات خصبة متنوعة لروائع الأدب القصصى وبدائع الفن الروائى التى خلدها الكتاب الكبار مثل تولستوى ودستوفيسكي ونجيب محفوظ وغيرهم على اختلاف بينهم فى الرؤية وفى المذهب الفنى. ولا ريب أنه كان غزير القراءة للأشعار الرفيعة المستوى فى العربية وفى اللغة الانجليزية التى تخصص فيها وفى آدابها.

ومن ثم نجد فى مقالاته وهجاً لما امتصه من هذه الآثار الفنية، فهى تفوح بعطرها وتحمل فى ثناياها شحنات روائية ومسرحية وومضات شاعرية. لقد ارتقى الدكتور سمير سرحان بفن المقالة فى كتابه هذا الذى بين أيدينا فجاء عصارة فكرية وفنية نسيج وحدها. فهى بعمقها فى الرؤية وجمالها فى الأسلوب تحقق ما يسميه بارت «لذة النص» وما يسميه الأديب العربى الفذ أبو حيان التوحيدى «الإمتاع والمؤانسة».

يتدفق المقال حينا بما احتواه من أفكار نيرة عميقة كالبحر، وينساب حينا آخر كأمواج نيلنا الخالد، وهو فى الحالين يقدم زادا سائغا للشاربين، فلا تعقيد ولا معاظلة بل بساطة آسرة.

ولأن كاتبنا مبدع متعدد المواهب فإنه يمزج الجد بالفكاهة وتغلبه طبيعته الساخرة لذا اقتضى المقام ذلك ولذا فإنه يستعمل عبارة المتنبى (ولكنه ضحك كالبكا). ونكاد نسمعه فى بعض مقالاته التى يتحسر فيها على ما آل عليه الوطن والأمة من سوء الأحوال وهو يجأر بصوته مناشدا السائرين نياما أن يستيقظوا.

وهو يعدّ بهذه المقالات كاتبا مناضلا مقاوما وأديبا تقدميا مرهف الحس مسكونا بالرغبة فى التغيير والتجديد وكأنه بيش شيلى الشاعر الانجليزى الرومانسى فى مقولته إنى مسكون بشهوة تغيير هذا العالم وإن كان سمير سرحان ينتمى إلى الواقعية الجدلية. بيد أن الهدف لا يختلف بين الرومانسيين والواقعيين من حيث التعلق بالمثل العليا. فالرومانسيون يحلمون

بالتغيير والواقعيون يحثون عبر إبداعهم على كفاح الشعوب وإضرام نيران الثورة لا على الغزو الأجنبي والاستغلال وحدهما بل على كل ما يقف عقبة في طريق ازدهار ملكات الإنسان وحقه في تقرير مصيره بيده من خلال كل وسائل المقاومة التي تبدعها الشعوب المعانية مجددة ومنوعة أشكالها.

وكتاب (صعود وانهيار إمبراطورية الأخلاق) معزوفة عشق لثورة التحرير الفلسطينية وحث على نصرتها، وإيمان بقدرتها على انتزاع حقها في تحرير أرضها من العدو الصهيوني وانتزاع استقلالها من براثنه لأن هذا التحرر حتمية تاريخية وقانون أزلي أكدته ثورات الشعوب المقهورة بما سكبت من دماء الشهداء جيلا بعد جيل.

إن هذا الكتاب ثمرة مسيرة كفاح دائب في سبيل المعرفة والرسوّ على شاطىء اليقين بعد الإبحار سنوات طوالا في محيط البحث عن منار يهدي في الظلمات.

فمن الطبيعي إذن أن نرى سمير سرحان يأسى لآلام الفقراء الكادحين ويغني أحلامهم ويثق بإمكانهم التحرر من العوز الاقتصادي والمأساة الاجتماعية لأنه من أبناء الطبقة المتوسطة التي تقوم على كاهلها نهضة الأمم والحضارة الإنسانية. ومن هنا يستمد طاقته على المقاومة ولا يألو جهداً في رسم معالم النجاة عن طريق التحذير من التهاون وما يصحبه من عجز مقيت. وهو يتصدى للقضايا التي يبحثها بقوة العلم وسلاح المعرفة وهما السبيل إلى نفاذ البصيرة.

وهكذا نجد في عديد من ا لمقالات زخما في المعلومات والأفكار السياسية والاقتصادية التي تصل به إلى نتائج صحيحة دون أن يكتفي بطرح الأسئلة كما سبق أن ذكرنا.

التناص المجدول من الفكر والفن

يتضافر الفكر والفن أو المعنى العقلي والمبنى الفني في مقالات الكتاب. فالأسلوب يقوم على التناص مع مأثورات أدبية وإعادة صياغتها بما يتناسب مع الموضوع، كما يقوم على إبداع أشكال تعبيرية جديدة. ومن قبيل النوع الأول الدال على أنه تسكن المؤلف أصوات أخرى العبارة التي اختارها المؤلف عنوانا لكتابه، فهي تتناص مع عبارة (انهيار الإمبراطورية الرومانية) بعد تحويرها إلى (صعود وانهيار إمبراطورية الأخلاق). وتشير العبارة الأولى إلى انهيار الإمبراطورية الرومانية على يدي آخر أباطرتها وهو موضوع رواية (رومولوس العظيم) للكاتب السويدي دورنمات وقد نقلها إلى العربية أنيس منصور. وهناك قصة طويلة للأديب محمد مستجاب بعنوان (صعود وانهيار آل مستجاب) ولكن ثمة اختلافا كبيرا بين هذه القصة وبين كتاب سمير سرحان من حيث آفاق الرؤية والنهج الأسلوبي. وتتبين قدرة كاتبنا المبدع على توظيف مأثورات من المسرح والرواية والأدب الشعبي في تصوير أفكاره عن المجتمع والحياة والعالم في المقالات الآتية بحيث يبلغ ذروة في أسلوب التداعي وإسقاط الماضي على الحاضر في معان جديدة مستحدثة:

في مقاله (ثقافة الكلمات وثقافة الحجارة) يشبه منظمة التحرير الفلسطينية بالحوذي الشيخ بطل قصة أنطون تشيكوف في إضاعة الفرصة السانحة حيث لم يعرف الحوذي حاجة زوجته إلى حنانه ولا يبدأ في بثها حبه لها إلا بعد أن رحلت، وكذلك المنظمة الفلسطينية إذ لم يحضر رجالها المحادثات التي أجريت في فندق (مينا هاوس) يوم كان علم فلسطين مرفوعا منذ نيف وثلاثين عاماً. ولنا تحفظ على مقولة فرصة الفلسطينيين المضيعة، ذلك أن ما كان معروضاً على طاولة المحادثات لم يعْد كونه اقتراحا بإقامة حكم ذاتي للفلسطينيين أي إدارة محلية وليس قيام دولة مستقلة ذات سيادة على الأرض التي انتزعت منهم عنوة وضحوا في سبيل تحريرها من الاحتلال بعشرات الآلاف من الضحايا. ثم إن الواقع العربي الذي جرت في زمنه المحادثات المشار إليها كان أفضل كثيرا من الواقع المتشظي والمتردي الحاضر بحيث يتعذر قياس هذا بذاك لاختلاف الظروف التاريخية. فالأمر هو ما يقول الحكيم الإغريقي القديم: (أنت لا تسبح في ماء النهر مرتين، لأن الماء يتغير من لحظة إلى أخرى). وإذا كان صحيحاً أن التاريخ يعيد نفسه، فإن ذلك يتم في أشكال ومعان جديدة.

وفي مقال (من يوقف زحف الغابة) يقتبس شعاع الدلالة على وحشية مجرم الحرب شارون من مسرحية (ماكبث) لشيكسبير. فشارون هو الوجه المعاصر لماكبث الشرير الذي تدفعه زوجته إلى اغتيال الملك الطيب ليحل محله على عرش البلاد في اسكتلندا. فيقتل الحارسين بخنجره المسموم ثم يغرسه في قلب الملك معلنا أن الحارسين هما القاتلان ويعلن نفسه ملكا.

ولكن الرياح تأتي بما لا يشتهي ماكبث إذ تهب عاصفة هوجاء يرتجف منها القاتل فزعاً ويتراءى له خنجره يقطر دما. وبدا الكون كله كأنه قد اهتز لجريمة ماكبث فأصابته الفوضى وعصف به الألم، وكأن هذه الجريمة لا تماثل غيرها وإنما هي ضد ناموس الحياة ونظام الكون ذاته. وراح ماكبث لكي يؤمن عرشه يقتل كل من يظن أنهم يهددون ملكه فراحت الدماء لا تنجب إلا الدماء وتصاب زوجته بالجنون فترى الدماء تقطر من يديها ويد زوجها.

ويبحث الملك الجديد القاتل عن الساحرات لمعرفة مصيره فتتنبأ له إحداهن بأنه لن يموت ولن يقتل إلا إذا زحفت غابة كثيفة نحو قلعته. وتتحقق النبوءة وتتحرك الغابة المواجهة للقلعة بكل أشجارها، ولكن الذي كان يحركها هم الشباب الثائر من أبناء ذلك الوطن الذين يحملون الأشجار متجهين إلى القلعة ويعجل أحدهم ماكبث بطعنة نجلاء من سيفه، وتتحقق بذلك العدالة الإلهية ويعود إلى الكون اتزانه تحقيقا للنظرية الفلسفية التي كان يقوم عليها العالم القديم، وهي أنه إذا ارتكب أحدهم جريمة ضد النظام الكوني كما فعل ماكبث فإن الكون يظل في حالة اختلال حتى يتم تصحيح هذا الخطأ وإزالة هذه الجريمة.

ويعلق الدكتور سمير سرحان على ذلك قائلا: (هذا السيناريو المرعب الذي أبدعته عبقرية شيكسبير في مسرحيته «ماكبث»، هو في تصوري نفس ما يحدث اليوم على أرض فلسطين بعد أن اعتلى السفاح شارون سدة الحكم في إسرائيل). والغابة التي وردت في المسرحية تتمثل في الأطفال الفلسطينيين الذين يرجمون القتلة بالحجارة، وقريبا تزحف الغابة إلى حيث يوجد (ماكبث) الصهيوني فيتم تصحيح الخلل الرهيب الذي ارتكبه هو وعصبته لأنهم أعداء ناموس الكون وقانون الحياة.

فاحتلال فلسطين وإبادة شعبها جريمة ضد النظام الكوني (ولا بد أن تعود القدس يوما ليعود معها ميزان العدل في هذا الكون المختل).

ويبهرنا صاحب (صعود وانهيار إمبراطورية الأخلاق) بمسرحية

قصيرة أبدعها عن طالبان التى حطمت تمثالى بوذا والحرب الأمريكية لاصطياد ابن لادن بعد أن يبيدوا شعبا لا حول له ولا قوة، وعن الأوضاع العربية. وهى مسرحية تقطر سخرية ومرارة ونقمة على الموساد الإسرائيلى، يصور بها الكاتب ما يجرى حولنا من أحداث لا سابقة لها فى التاريخ. وقد مهد للمسرحية بمقدمة عن نظرية المؤامرة معارضا من يرى تعميمها. أما هو فيرى صحتها فى بعض الأحوال مثلما يقع الآن. ويتجلى ذلك فى مقاطع حوارية بين صقر حكومى إسرائيلى ورجل من الموساد.

وفى هذه المسرحية يجمع المؤلف كل الخيوط المتشابكة دون أن يفلت منه خيط واحد منها وهى تشكل أكثر من ألوان الطيف ثم يفكها واحدا واحدا طارحا آراءه حيالها فى مهارة وحنكة لوعيه العميق بالمقدمات والنتائج وبالظواهر وما خفى منها من خلال عقدة المسرحية وهى نظرية المؤامرة التى يرى بحق أنها تنطبق على المخطط الصهيونى والمخطط الأمريكى اللذين يلتقيان حول إعادة بناء خريطة الشرق الأوسط بحيث يكون لإسرائيل السيطرة الاقتصادية وبالتالى السيادة السياسية على كل الشعوب العربية.

ويتناول الدكتور سمير سرحان من خلال وصف انطباعاته عن مدينة الضباب لندن فى مقال (من الذى سيهدم المعبد) مصير الحضارة الغربية مستشهدا بأبيات من قصيدة إليوت الشهيرة (الرجال الجوف والأرض الخراب) ومشهد من فيلم سينمائى لشارل شابلن يبين كيف تحول الإنسان إلى ترس صغير فى آلة ضخمة، وما تبع ذلك من الكتابات الفلسفية والفنية عن الشعور الذى خامر المثقفين منذ بداية الحرب العالمية الأولى بفقدان الروح وافتقار الواقع الإنسانى إلى واقع أخلاقى يحكمه.

وينعى كاتبنا على العرب أنهم كانوا يقاتلون بعضهم بعضا فى الوقت الذى كانت لندن تتقدم مثل سائر عواصم الغرب إلى عبور العصر الصناعى الأول وهو عصر الآلة إلى عصر المعلومات والتكنولوجيا العالية والتقدم العلمى المذهل. وبأسلوب التداعى يختم المقال بالعودة إلى نظرية المؤامرة فيقول عودا على بدء (إن العرب يجلسون على مقاهى لندن ينفثون دخان الشيشة ويحاولون أن يطمئنوا أنفسهم أنه بالرغم من كل شىء فكل شىء تمام..) ولكن ما حدث فى أمريكا يؤكد أنه تحت السطح أشياء كثيرة وأسرار لا حد لها قد تفصح عنها الأيام القادمة أو لا تفصح ولكن المؤكد أن هناك تخطيطا سريا من جهات لا نعلمها حتى الآن، وأن الذى يخطط هو من مدرسة شارون التى تتبع سياسة هدم المعبد على من فيه. وليس ببعيد أن عملية التدمير الشاملة التى يقوم بها شارون هى جزء من عملية تدمير أشمل تقوم بها قوى فى العالم بأسره بتدمير منجزات الحضارة.

وفى مقال (وجع فى قلب الجامعة الأمريكية) يشيد مؤلفنا وناقدنا المسرحى بشباب من الجامعة الأمريكية يقدمون مسرحية ذات عنوان ساخر هو (الحياة حلوة) تدور حول الوجع المرير الذى يعيشه أبناء هذا الجيل فى مصر المحروسة والإحباط الهائل الذى يعانونه وأحلامهم التى حولها النظام العالمى الجديد بزعامة القطب الأوحد إلى أحلام مستحيلة. وتنبض المسرحية بالحسرة على وطن أصبحت تسيطر عليه حمى الاستهلاك والإعلانات التليفزيونية المستفزة، وانهيار عصر كانت أمريكا تعده بالثراء، وكيف أصبح المستقبل غامضاً فى عيون الشباب.

وفى مقال يمزج بين السيرة الذاتية والقصة القصيرة بعنوان (يا غريبة الديار يانا) يروى لنا طرفا من ذكرياته فى الطفولة إذ كان يصحب جدته فى أثناء عودتها من منزل أسرته فى حى عابدين عبر الترام إلى قريتها القريبة من بنها. وكانت الرحلة تستلزم منها التخلى عن ملابسها الريفية وارتداء الملاية اللف والبرقع لتبدو من أهل البندر. وذات يوم تعثرت فى ملايتها فوقعت على الأرض وانكشف جزء من ملابسها الداخلية فراحت تصرخ ولم تعد بعدها إلى القاهرة.

ويعلق كاتبنا على هذه الذكرى بقوله:

(ظل الأمر كله فى وجدانى والسنون تمضى بى نحو الكبر والنضج – رمزا لفشل جدتى فى أن تقفز فوق تقاليد الريف لتصبح جزءاً من حياة المدينة بمعنى عبور المراحل الحضارية المختلفة من زراعية إلى صناعية لتصل إلى مرحلة التحديث) ويستطرد قائلاً: (وهذا بالضبط فى تصورى هو حال المجتمع عندنا وهو يحاول أن يصل إلى مرحلة التحديث والتى لابد أن يصل إليها حتى لا يفوته ترام أو بالأحرى قطار التقدم فيسقط على الأرض وتنكشف عورته ويصبح متخلفاً غريباً لا يملك إلا أن يصرخ صرخة جدتى «يا غريبة الديار يانى» لأنها لم تستطع أن تعيش حياتها المطمئنة فى مجتمعنا الزراعى، ولا هى استطاعت أن تعيش حياة التقدم فى المدينة حيث أسباب التقدم التكنولوجى متوافرة).

ويرى كاتبنا المفكر أن الوصول إلى مرحلة تحديث المجتمع قد تتطلب العبور بنفس المراحل التى مرت بها المجتمعات المتقدمة أى الانتقال من مرحلة المجتمع الزراعى إلى مرحلة الثورة الصناعية الأولى ثم مرحلة الثورة الإلكترونية فى الستينات التى آلت إلى قيام مجتمع المعرفة أى المجتمع الذى تكون مصدر قوته هى المعرفة وليس الأرض أو السلاح، ولكن المعلومات وحدها لا تبنى مجتمعاً حديثاً وإنما تكمن الحداثة فى كيفية الوصول إلى المعرفة من خلال جمع المعلومات أى كيفية إدارة المعلومات وكيفية الاستفادة منها فى تطوير الصناعة والزراعة والاقتصاد بل المؤسسات المختلفة أيضاً سواء الحكومية أو غير الحكومية وكذلك بناء المجتمع المدنى نفسه.

والمشكلة التى يلح على تبيانها المؤلف أن الدعوة إلى بناء مجتمع المعرفة أو بالأحرى الدعوة إلى تحديث المجتمع تتناقض تماما مع أزمة القيم التى نعيشها بسبب الخلط الشديد فى الكثير من المفاهيم، منها مثلا أننا مجتمع متدين، وهى قيمة تحفظ للمجتمع الحديث تماسكه وتمنعه من الانهيار الأخلاقى أو الاجتماعى. ولكننا فى الوقت نفسه نعانى من الزيادة المستمرة فى انتشار الأصولية الدينية سواء الإسلامية أو المسيحية أو ما نسميه بصراحة التطرف والإرهاب. والمثل الثانى الدّال على أزمة القيم بسبب الخلط فى المفاهيم هو التناقض بين الدعوة إلى تحديث المجتمع وبين افتقاد الديمقراطية القائمة على تعدد الآراء وليس الرأى الواحد أو الفكرة المتسلطة، فى حين أن الديمقراطية هى الأساس فى قيام مجتمع حديث.

د.حسن فتح الباب

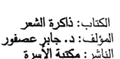
الكتاب: صعود وانهيار امبراطورية الأخلاق

المؤلف: د. سمير سرحان

الناشر: كتاب اليوم

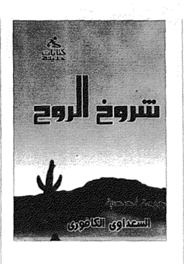
إصدارات

أشرف عويس



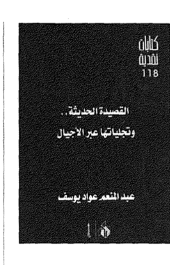
الكتاب: **ذاكرة الشعر**
المؤلف: **د. جابر عصفور**
الناشر: **مكتبة الأسرة**

تحدث النقاد العرب القدماء عن الشعر بوصفه ديوان العرب، يقصدون بذلك إلي أن الشعر ذاكرة الأمة الحافظة لتاريخها، الواعية لأحداث حاضرها، اليقظة إلي المتغيرات التي تصوغ أفقاً واعداً لمستقبلها، ولم تكن هذه الدلالة بعيدة عن أذهان أولئك النقاد الذين ردوا بعض قيمة الشعر إلي قدرته علي تصوير الجوانب المادية والمعنوية من حياة العرب، وفي هذا الكتاب القيم يؤرخ الناقد لذاكرة الشعر من خلال أعمال أحمد عبد المعطي حجازي وأمل دنقل وصلاح عبد الصبور والبياتي وأبو القاسم الشابي وغيرهم.



المجموعة: **شروخ الروح**
القاص: **السعداوي الكافوري**
الناشر: **كتابات جديدة**

مجموعة شروخ الروح والتي تضم (١٣) عملا منها «مراسم خاصة للسقوط - الغريب - حتي إشعار آخر - أحزان خضراء - طعم الصبار - تنويعات صماء علي أوتار مقطوعة» تقدم كاتبا حقيقيا يمتلك القدرة علي رصد أحوال المجتمع المصري من خلال القرية المصرية الصغيرة بشخوصها المهمشين - وأحلامهم الموجعة.. هؤلاء البشر القابعين في سكون دائم يفرحون ويحزنون - يمرضون ويشفون - دون أن يحس أحد بأفراحهم أو بأحزانهم.. ومع ذلك فهم يملكون تلك القدرة الرائعة علي مواصلة الحياة في هدوء.. إنهم هؤلاء الذين يصارعون الحياة في كل لحظة دون أن يدعوا لأنفسهم أي قدر من البطولة.



الكتاب: **القصيدة الحديثة وتجلياتها عبر الأجيال**
المؤلف: **عبد المنعم عواد يوسف**
الناشر: **كتابات نقدية**

هذه الدراسة محاولة لرصد عدد من الظواهر الفنية التي تجلت في القصيدة الحديثة من خلال أعمال عدد من الشعراء يمثلون أجيالا مختلفة من مبدعي القصيدة الجديدة بدءاً بشعراء جيل الرواد.. وصولاً إلي أجيال الوسط وانتهاء بشعراء يمثلون جيل الثمانينيات والتسعينيات.. وإن كانت قصيدة التفعيلة تمثل الركيزة الأساسية التي تقوم عليها الدراسة.. إلا أن المؤلف تعرض أيضا لبعض الأشكال الفنية الأخري لكتابة القصيدة مثل قصيدة النثر.. معتبرا ذلك مجرد رافد جانبي يصب في المجري الرئيسي الذي تمثله القصيدة التفعيلية.. تتناول الدراسة أعمال صلاح عبد الصبور وحسن فتح الباب ومحمد مهران السيد وعبد الله السيد شرف ومصطفي العايدي وأوفي عبد الله الأنور وغيرهم.

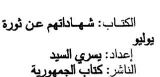


المجموعة: **أعناق الورد**
القاص: **د. عزة بدر**
الناشر: **أقلام مصرية**

سوف تهزمك الصحراء.. قالها الحكيم وهو يودعني، رفعت في عينيه أشرعتي وقلت: لا.. أنا أهزم الصحراء

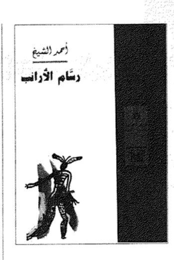
كثيرا ما تضغط علينا الحياة بحوافرها القاسية.. فنتهاوي سريعا تحت وهم انتصارها القدري علينا.. دون أن نفكر حتي في مجرد المقاومة التي لو حاولناها لاكتشفنا قدرة رائعة داخلنا.. تستطيع ببساطة هزيمة قسوة الحياة المزعومة.. هذا ما تفعله عزة بدر بروعة شديدة.. القدرة علي التفاؤل والرغبة في الانتصار.. هذا هو جوهر الفعل الذي يجب أن نحيا من أجله.. وهذا هو جوهر المعني الحقيقي الذي تدور حوله مجموعة أعناق الورد والذي يتجلي بوضوح في قصتها الرائعة «عنواني البحر».





الكتاب: **شهاداتهم عن ثورة يوليو**
إعداد: **يسري السيد**
الناشر: **كتاب الجمهورية**

تمر الآن خمسون عاماً علي قيام ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ التي غيرت وجه الحياة في مصر والعالم العربي وامتدت آثارها إلي العالم الثالث كله... وهذا الكتاب يقدم مقتطفات من بعض أهم ما صدر عن الثورة وحولها من كتابات ومذكرات يتعرف من خلالها الجيل الجديد علي بعض ملامح الثورة ورجالها ويتذكر معها الجيل القديم ما عاش من أحداثها... يتصدر الكتاب مقال لمحمد حسنين هيكل هو الأول في سلسلة مقالات كتبها عن هذه المناسبة ويختتم الكتاب بمقتطفات من شهادة لعضوين من مجلس قيادة الثورة وهما حسين الشافعي وخالد محيي الدين.. ثم مجموعة من الوثائق التي تتضمن القرارات الأولي للثورة.



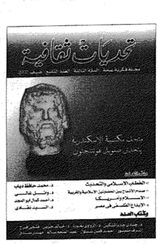
المجموعة: **رسام الأرانب**
المؤلف: **أحمد الشيخ**
الناشر: **أصوات أدبية**

أحمد الشيخ.. أحد الأصوات البارزة في جيل الستينيات.. قدم لنا قبل هذه المجموعة «النبش في الدماغ - مدينة الباب المفتوح - كشف المستور - الحمام الصيفي - البحر الرمادي - وغيرها» كما قدم لنا العديد من الأعمال الروائية الجميلة.. وفي هذه المجموعة التي تضم (١٠) أعمال منها «عن الأحلام المبتورة - الخروج من المدخل الأخضر - الخط الأخير في لوحة الذكريات - الكلام الساكت» يواصل المؤلف رصده للحياة وللمجتمع وفق فلسفته الخاصة التي خلص إليها من واقع تجربته مع هذه الحياة.



الكتاب: **الحريقة (دراما شعرية)**
المؤلف: **فتحي البريشي**
الناشر: **ثقافة الدقهلية**

الشاعر فتحي البريشي صدر له من قبل العديد من الأعمال الشعرية منها «الكلمة والكلاب - غنا الشوارع - عزف ع السكك - وغيرها» كما كتب المسرحية الشعرية مثل «زمار الحي - دهبية - ديب الغرابي» كما فازت مسرحيته «المصدر» بسابقة تيمور للإبداع المسرحي عام ١٩٩٣... وفي هذه الدراما الشعرية «الحريقة» يرصد المؤلف أحداثاً حقيقية وقعت في قرية «كفر الأعجر» القريبة من المنصورة وذلك في يوم ١٨ يونيو ١٩٧٥.



المجلة: **تحديات ثقافية**
الناشر: **دار تحديات ثقافية**

صدر العدد الجديد من مجلة «تحديات ثقافية» برئاسة تحرير الشاعر والناقد مهدي بندق ويضم محوراً خاصا حول الثقافة العربية الإسلامية كتب فيه د. محمد حافظ دياب حول الخطاب الإسلامي والتحديث وكتب د. أحمد كمال أبو المجد حول الإسلام وأمريكا كما كتب فيه د. وائل غالي ود. خالد حربي وغيرهم، أما دراسات العدد فكتب فيها د. السيد نفادي حول الإبداع الفلسفي في مصر وكتب أشرف منصور حول «فوكوه وتكنولوجيا تصنيع الفرد» كما ضم العدد الكثير من الموضوعات حول المخابرات الأمريكية وعالم الفنون والآداب - فن النحت بين روسيا ومصر - متحف مكتبة الأسكندرية وتكذيب هنتنجتون.

المحيط الثقافي com.

د. مصطفي الضبع

eldab3 @hotmail. Com

من يخاف الكتاب الإلكترونى

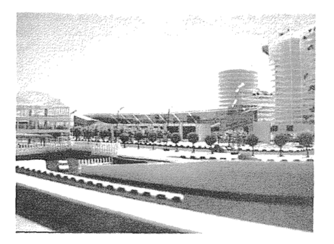
هل للكتاب أن يعلنوا عن تخوفهم من الكتاب الإلكترونى، لقد بدا واضحا أننا فى حاجة لطرح الموضوع من زاوية حالة التناقض التى نعيشها، ففى الوقت الذى نشتكى فيه من غياب القراء وافتقاد الأدب لذلك القارئ الجاد، نتوقف عن اكتساب أرض جديدة وصولا لهذا القارئ الذى علينا - وقد قضت عليه ظروف التعليم وظروف أخرى - أن نسعى إليه، أن نقطع القفار التى تفصلنا عنه.

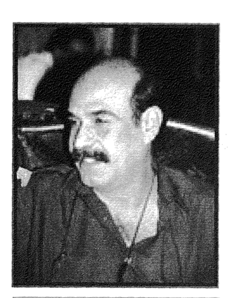
يصرح البعض بالخوف من غياب حقوق المؤلف وحضور الخوف - الذى لا مبرر له من السطو على الكتاب (كما لو كان كل رواد النت من الهاكرز، وأن الكتاب الورقى فى حماية طبيعية من السطو عليه)، هل يمكننا بعد هذه الطريقة فى التفكير أن نقترب من حافة العصر؟ إنه السؤال الذى يحتاج لجواب عميق، جواب لا يكتفى بالتلويح بالأشياء، من قبيل: دع الأمور تسير على وضعها المرسوم، أو ما لنا نحن وتعقيدات العصر، أو سنفعل ذلك فى وقت قريب، وإنما يكون الجواب بحجم المسئولية العصرية التى تحتمها طبيعة العصر، واللحظة التاريخية التى يجب أن نتطلع لأن نصنعها أو نسعى لذلك.

مجلة أمواج

إذا كنت من الباحثين عن موقع لمطبوعة مصرية تتمتع بحضور جميل ومادة ثرية فإليك هذا الموقع الجميل لمجلة أمواج السكندرية، حيث يمكنك أن تزور الأسكندرية وتتابع أمواجها عن قرب، كما يمكنك أن تتابع المنوعات الثقافية والتحقيقات، والحوارات والمقالات، إضافة للقصة القصيرة والشعر، وملف العدد، وشخصية العدد، كما يتضمن العدد الأخير ملفا كاملاً بالصور.

http://www.amwague. com/10/eftataheya. asp





كتاب على النت

«قلما حظيت مسألة الأجناس الأدبية باهتمام الدراسين والنقاد العرب. وقد يعود ذلك إلى عدم أهمية هذا الموضوع فى الأدب العربى القديم حيث كان الاهتمام منصبا على الشعر وحده. أما الآن وبعد أن دخلت أجناس جديدة إلى الأدب العربى بفعل الاحتكاك بالغرب (القصة - والرواية - والمسرح) فإنه من الواجب إعطاء هذه المسألة الأهمية التى تستحقها. لكن أى دراسة فى هذا المجال ستعتمد على الدراسات الغربية، وذلك لندرة الدراسات فى اللغة العربية. ومن هنا تأتى أهمية هذا الكتاب للباحث جان مارى شيفير الذى يعمل فى مركز البحوث العلمية فى فرنسا، وينصب اهتمامه على مجال علم الجمال العام، والنظرية الأدبية».

بهذه السطور يقدم د.غسان السيد ترجمته لكتاب «ما الجنس الأدبى» الذى صدر عام ١٩٨٩، عن سلسلة الشعرية، تحت إشراف الناقد الفرنسى المعروف جيرار جينيت، والكتاب كاملا، تجده على العنوان التالى بعد أن صدر فى طبعته الورقية من اتحاد الكتاب العرب بسوريا، ويمكنك أن تحصل على نسخة كاملة منه من موقع الاتحاد على الشبكة.

http://www.awu - dam. org/ book/97/study/165 g - sa/ind - book - sd001. htm

غريب يدخل البيت فيضيئه

(أنت تكره المقابلات الصحفية لأن وسائل الإعلام، كما تقول، تعرض للمشكلات التى تثير اهتمامك بتأخير يبلغ عشرين عاما من الأحداث نفسها. فهل تشذ المنافسة بين المكتوب والصورة عن هذه القاعدة؟ هكذا بدأت المحاورة: إليزابيث شميلا حوارها مع الناقد والروائى: أمبرتو إيكو الذى لم يكن سهلا كما تظن، ولكنه كان ممتعا كما تعودنا، وقريباً من متعتك وأنت ترحل مع روايته اسم الوردة تتابع رحلة المحاورة فى عقل الرجل الذى ينفى المقولة التى تبدأ بها محاورته: أبدا، الدليل هو أنكم تسألون عما إذا كان المكتوب قد خسر الحرب فى مواجهة السمعى - البصرى فى اللحظة التى ينتصر فيها بشكل مطلق، لأول مرة فى التاريخ بفضل الحاسوب الذى يقلب علاقاته بالصورة - بما أنه توجد كلمات على شاشة الكمبيوتر، وهو أمر لم يكن موجوداً بالطبع على شاشة التلفاز. إننا نعيش تحولا فى النوع، ويؤكد بقوله: «إن الحاسوب يمثل حضارة الأبجدية، مثلما كانت الحضارات، من الهرم إلى الكنيسة الباروكية. حضارات صورة إذن»، وبناء عليه يعيد صياغة ما يتردد بقوة: «فالأسئلة التى سوف تطرح من الآن فصاعدا هى أسئلة مختلفة. مثلا: هل ينشط عبر الكمبيوتر نشر المعرفة من خلال الكتاب أم لا. ثم كيف تؤثر السرعة فى كيفية امتصاصنا للمعلومة. وهل يولد الإفراط فى المكتوب (المطبوعات والمنشورات بجميع أنواعها، والإفراط الجنونى فى النسخ الإلكتروني للوثائق والهجوم المقلق لهذه المنشورات الذاتية التى تخرج للهواء الطلق من الفاكس»، هل يولد ذلك أمراضا جديدة مثلما قد يحدث عند الإفراط فى الأكل بعد قرون عديدة من المجاعة؟

وموقع جهات لا تتوقف مادته على هذا الحوار فهناك تجد عشرات الحوارات مع أدباء، ونقاد عرب: أدونيس، ومحمود درويش، وفتحى عبد الله، ومارسيل خليفة، وأمجد ناصر، وعبد المعطى حجازى، وغيرهم.

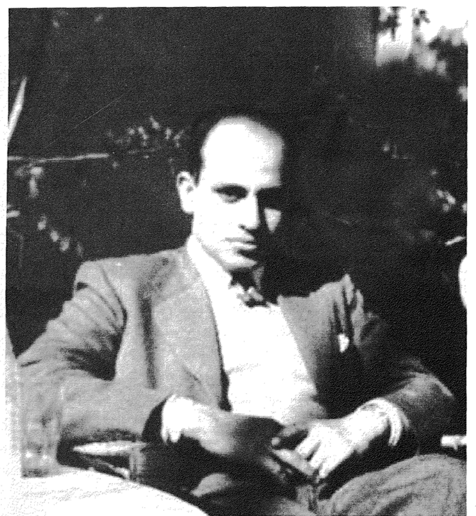
http://jehat.com/arabic/amber.htm

Com. شاعر (قاسم حداد)

(أضع المرآة على الطاولة. أحملق، وأتساءل: من يكون هذا الشخص؟ أكاد لا أعرفه. استعين بالمزيد من المرايا. وإذا بالشخص ذاته يتعدد أمامى ويتكاثر مثل الصدى كاتدرائية الجبال، فاتخيل أننى قادر على وصفه: إنه قاسم حداد).

ولأنه شاعر يعيش عصر الثورة التكنولوجية يجعل من النت مرآة يرى الآخرون فيها شاعراً يقدم مشروعه الشعرى والحياتى، ويمكن للقارئ أن يتعرف على سيرة حياة الشاعر، ومقابلاته ومقالاته وعلاقاته بالآخرين، والصور التى تسجل مسيرة حياته، كل ذلك فى واحد من المواقع المتميزة على الشبكة العنكبوتية.

/http://www.qhaddad.com



الأجندة الثقافية

إيمان إدريس

١٠/٧

يواصل المنتدى الدولى للكتاب بمحكى القلعة فاعليات دورته الأولى وتتضمن يوميا محاور ارسم، تكلم، ناقش وقراءات شعرية وحوارات فكرية وعروض سينما وفنون شعبية ومسرحية ومعرضاً للرف البيئية.

٣-٣١/٨

تنظم اللجنة الثقافية باتحاد الكتاب مجموعة من الليالى الشعرية خلال شهر أغسطس على النحو التالى:

الليلة الأولى السبت ٨/٣ لشعراء بورسعيد ودمياط والإسماعيلية

الليلة الثانية السبت ٨/١٠ لشعراء الصعيد

الليلة الثالثة السبت ٨/١٧ لشعراء القليوبية، والشرقية والمنوفية

الليلة الرابعة السبت ٨/٢٤ ليلة أخرى لشعراء الصعيد

ويشارك فيها عدد من شعراء الفصحى والعامية

الليلة الخامسة السبت ٨/٣١ ليلة لشعراء وسط الدلتا، المنصورة، الغربية وكفر الشيخ إضافة إلى فقرات غنائية وموسيقية تصاحب هذه الأمسيات الشعرية وتعقد الندوات فى تمام السابعة من مساء كل سبت تحت إشراف الروائى فؤاد قنديل.

١٥/٧

تعرض دار الأوبرا المصرية على مسرح الهناجر مسرحية «الليلة الثانية بعد الألف» وهى من إخراج عصام السيد وبطولة الفنانة أمينة رزق - وخليل مرسى - وصفاء الطوخى.



اقرأ لطفلك .. ولنفسك

فى إطار فعليات مهرجان القراءة للجميع بدأت الدورة الثانية عشرة تحت شعار أقرأ لطفلك لتمتد لكافة ربوع مصر لتقيم نشاطاً موازياً لمشروع مكتبة الأسرة لعقد سلسلة من الندوات الثقافية والفكرية والإبداعية فيقام بحديقة الفسطاط بعين الصيرة لقاءات مع د. زغلول الصيفى، ود. منال القاضى ود. ثريا إبراهيم وحمدى عبد الرازق وحفلات لفرق كورال ١٥ مايو ومنشأة ناصر وورشة فنية وللعرائس وحفلات لفرق القاهرة والسلام للموسيقى العربية تحت إشراف حسام فؤاد وذلك فى يومى الخميس والجمعة.

وعن نشاط حديقة روض الفرج فهناك لقاء مع فوزية مهران، ود. محمد أبو الخير، وحمدى عبد الرازق، ومحمود مسعود وورشة فنية وللعرائس وحفلات لفرق القاهرة والسلام للموسيقى العربية وكورال أطفال ١٥ مايو منشأة ناصر.

وتعرض بحديقة نادى محافظة الفيوم مسرحية الوهم لنادى مسرح الفيوم وندوة عن المسرح وورشة للعرائس وعرض لفرقة الفيوم للفنون الشعبية وتحليل لديوان محمد عبد المعطى ودراسة للقصة القصيرة وأمسية شعرية لديوان شحاته إبراهيم وتقدم حديقة المرأة والطفل بدمياط مسابقات ثقافية ومعلومات عامة وتعقد محاضرة عن النظام وأثره فى الحياة وأخرى عن الإنترنت وتنظم يوماً ثقافياً ومعرضاً لرسوم الأطفال وندوة ثقافية وورشة تشكيلية وعرضاً لفرقة دمياط للفنون الشعبية.

ويقام بحديقة مجلس مدينة القناطر أمسية شعرية وثقافية ومسابقات وورشة ومحاضرة فنية وعرض سينمائى وحفلات لفرق بنها والقناطر وبهتيم للموسيقى العربية.

٤ - ٨/٢٥

ينظم ملتقى الشباب باتحاد الكتاب ندوة أسبوعية لمناقشة إبداعات هواة الأدب وأصحاب الموهبة وذلك مساء كل أحد حيث يلتقون بكوكبة من كبار الأدباء للاستماع إلى إبداعاتهم وتبادل الرأى حولها تشجيعاً لهم على مواصلة الإبداع للتجديد والتجريب فيه ويشرف على هذه الندوات د. سيد البحراوى.

١٥-٨

يفتتح مركز الأسكندرية للإبداع معرض مهرجان الجمعية الأهلية للفنون التشكيلية بالقاهرة.

٨/٢٦

يقام بالمركز الروسى للعلوم والثقافة لقاء حول التعليم العالى فى روسيا وذلك فى تمام الساعة السابعة مساءً.

رسائل المحيط الثقافى

من الدار البيضاء

أهنئكم على هذا الإصدار الجميل - الذى سميتموه «المحيط الثقافى» والذى نتمنى له طول العمر والاستمرارية فى رحاب الكلمة الأدبية الهادفة.. فى زمن ندرة المقروئية.. وفى الوقت ذاته أرسل لكم قصتى القصيرة «الكبش» متمنياً أن تحوز إعجابكم.

محمد مفتوح
الدار البيضاء - المغرب

المحرر:
نحن حريصون منذ البداية على نشر الإبداعات العربية.. ونتوجه إلى القارئ والمثقف العربى فى كل مكان حتى فى أوروبا وأمريكا وأستراليا.. ونبعث من خلالك بتحياتنا وتقديرنا إلى كل المثقفين والمبدعين فى المغرب العربى عامة وفى الدار البيضاء خاصة.. وقصة «الكبش» فى طريقها للنشر فى الأعداد القادمة.

مسيرة عمى سام

يسعدنى إرسال قصة قصيرة بعنوان «قصاصات من سيرة عمى سام».. على أمل النشر حيث أثبتت التجارب رغبتكم فى مساندة المبدعين الشبان.

عصام الدين محمد أحمد

المحرر:
وصلتنا كل رسائلك وقصصك.. ونحن نعترف بأنك من القصاصين الشبان الجيدين الذين يستحقون الوقوف إلى جانبهم وكنا نود أن نراك فى ندوة القصاصين الشبان.. وعلى كل الأحوال فقصتك فى طريقها للنشر قريباً.

طريق الازدهار

تدركون أن النوافذ المفتوحة على أفق الثقافة الجادة قليلة.. وقليلون هم من يساهمون فى إثراء الثقافة والتجلى المعرفى بعيداً عن مماطلات الحقيقة والصراعات وعدم ديمقراطية الحوار والرأى الحر.. ولقد فتحت لنا «المحيط» سماوات متصلة نطل منها على إبداع طال انتظارنا له.. لفتح مكامن المعرفة المجهولة وطرق أبواب المعرفة التى لن يتوصل إليها إلا من أخلصوا قلوبهم وأقلامهم لتلك الغاية النبيلة.

عبد الغفار محمود عبده العوضى
دكرنس - المنصورة

المحرر:
ونحن نشكرك على تلك الثقة.. ونعدك بالحفاظ عليها بمواصلة السير فى طريق التميز والإبداع الجاد ونشر كافة الآراء من كل المدارس الفكرية والأدبية ولندع معاً ألف زهرة حقيقية تتفتح كل يوم.

تساؤلات سابحة

سرنى أخيراً نشر إبداعات لزملائى الشباب.. وإن كنت لا أزال أحس البخل فى نشر إبداعات الصف الثانى الذى نأمل له قريباً احتلال مكان الصدارة على صفحات المجلة.. ولا زلت أسأل نفسى مجدداً.. لماذا هذا الورق الثمين الذى يكلف إدارة المجلة ويكلفنا.. أسئلة كثيرة تطرح نفسها وأنا أرى المجلة أول كل شهر تصدر بنفس السعر ونفس الحجم ونفس الورق.

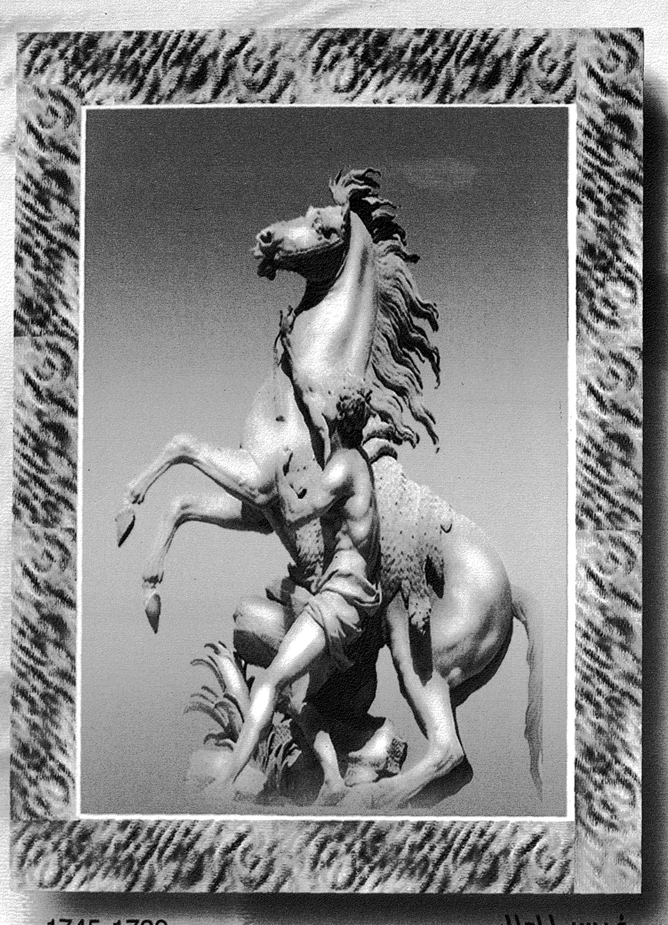
سليم عبد الرحمن سيد
ساقية مكى - الجيزة

المحرر:
حينما أصدرنا المحيط.. أعلنا من البداية أننا نسعى لإغناء ثقافة العين والعقل معاً وأن نحاول الوصول إلى التوليفة الناجحة التى تجمع بين جمال الشكل والمضمون.. ولا نعتقد أن سعر المجلة مرتفع بل هو أقل من تكلفتها الفعلية.. أما الشباب وإبداعاتهم فنحن حريصون عليها ولسنا بخلاء فى نشرها مطلقاً.

وفاء إدريس

الشاعر السكندرى عبد الرحمن درويش.. كتب قصيدة مهداة إلى الشهيدة الفلسطينية وفاء إدريس. ننشر منها هذا المقطع:

يا عود الفل يا مزهزة
فى صفحة حلمنا القادم
بتوبك لا بيض الزاهى
وكاب أبيض على راسك
بتتباهى
على كل البنات اللى..
كلامهم عن غناوى القلب والجنة
وعن آخر كلام فى غنوة فيديو كليب
بتتغنى
حبيبتى.. وآه من الأحباب وم الغربة
باشوفك ماشيه وسط الجرحى
والأطفال
بإيدك تمسحى دمعه
وبين الدم والأطلال
تداوى جرح بيمنك
وفى الضلمة بإيدك ولعت شمعه



فرس الملك للفنان جويوم الاول كوستو 1739-1745


المحيط الثقافي
العدد ١٠
أغسطس ٢٠٠٢
Al Mohiet Al Thakafy